BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - VOLUME X - SECONDO SEMESTRE 1941 XIX-XX

INDICE GENERALE DEL VOLUME X

(SECONDO SEMESTRE 1941 - XIX - XX)

Il numero romano indica il fascicolo, l'altro indica la pagina

INDICE PER MATERIE

GENERALITÀ E VARIE

ESTETICA E STORIA

SOGGETTO E SCENEGGIATURA

RECITAZIONE

TECNICA

SCENOGRAFIA E SCENOTECNICA

CINEMA E MUSICA

NOTIZIE DALL'ESTERO

GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA

I LIBRI

VITA DEL CENTRO

RIASSUNTO DEI PRINCIPALI ARTICOLI IN LINGUA TEDESCA E SPAGNUOLA

DOCUMENTI

INDICE PER AUTORI

INDICE PER AUTORI

BIANCO E NERO

*RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM*

*In sto casselo mostro el Mondo novo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e che lo trova.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 9 - SETTEMBRE 1941 - XIX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 75, Estero L. 110 - Un numero L. 7. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Nota

Che Bianco e Nero *abbia, nel volgere degli ultimi mesi, se non mutato il proprio indirizzo, certo subito una trasformazione non solo esteriormente appariscente, ma sostanziale, è cosa di cui si sono senza dubbio accorti tutti i lettori, e perfino quelli più svagati ed occasionali.*

Alla nuova veste più maneggevole e più elegante ed alla arricchita documentazione illustrativa, fa riscontro, nei recenti fascicoli della rivista, un contenuto di articoli e di saggi di interesse cinematografico talvolta mediato e perfino lontano e che, non di rado, traggono la loro autorità dalle altre arti o dai vari campi della cultura e della ricerca.

Vorranno darsi mai uomini di così malo entragno da vedere in questo nuovo indirizzo della maggiore rivista cinematografica italiana un bisogno per il film di puntellarsi e di appoggiarsi alle vecchie e solidamente riconosciute attività artistiche? Un bisogno di mendicare, altrove che non nella propria sostanza ideale, i motivi della propria esteticità? Non vorremmo crederlo; nè possiamo confutare ancora una volta questi vuoti argomenti: chi non ha capito a tutt'oggi non è a sperare possa capir mai, e chi finge di non aver capito trovi pure nella sua furbizia le magre consolazioni che questa può offrirgli.

Il mutato indirizzo di Bianco e Nero, *se pure di mutato indirizzo può parlarsi, è causato dalla convinzione di avere la rivista, negli anni scorsi, e con sufficiente larghezza di informazioni e di mezzi, affrontato i problemi del cinematografo, liberandoli dalla farraggine insulsa degli pseudo-problemi e delle innumerevoli questioni di lana caprina e avviandoli, con gran vento in poppa, al porto tranquilla della filosofica considerazione; dalla coscienza di avere, con quest'attività, orientato, col faro di alcuni concetti luminosi, non solo gli uomini di cinematografo, nè solo i critici e gli intendenti di questa popolarissima e tuttavia così fraintesa attività artistica, ma perfino l'uomo della strada; nel*

bagaglio linguistico del quale — elementare riprova — sono entrati a far parte i termini di una estetica e di una tecnica cinematografica, rigorose. Così che oggi non meraviglia nessuno il sentir parlare di « materiale plastico », di « tema », di « elaborazione plurale della materia », di « tipo », di « attore non professionista » o di « attore creatore », di « idealità di tempo e di spazio », di « montaggio » o di « continuità spaziale e temporale dei movimenti di macchina ».

È già forse un risultato: di cui Bianco e Nero *sa di avere gran parte di merito e ne è fiera.*

Sempre più convinti della funzione importantissima del cinematografo, come del più potente strumento formativo delle coscienze di cui disponga la civiltà contemporanea, Bianco e Nero *e la sua redazione vogliono ora, con ogni mezzo, aiutare quel* progressivo *rinnovamento degli uomini del cinema, dal quale, e solo dal quale, è lecito sperare quel movimento d'idee e quella rinascita di interessi spirituali per cui è possibile il sorgere di un'arte del film.*

A questo scopo Bianco e Nero *cerca più energicamente di avvicinare gli uomini della cultura e dell'intelligenza al film, affiancando così validamente l'opera del Centro Sperimentale di Cinematografia che ha propriamente il compito di rinnovare i quadri della cinematografia italiana. In questo senso ci sembra siano abbastanza indicativi gli scritti di Mario Praz, che anche recentemente ha dedicato un ampio saggio al raffronto tra il romanzo «* Cime tempestose *» e la sua riduzione cinematografica «* La voce nella tempesta *»; quelli di Valerio Mariani che ci ha riferito di alcune esperienze mimiche del Bernini, additandole all'attenzione degli attori più capaci, o che ha impostato con sottile penetrazione critica il difficile problema della lettura cinematografica delle opere dell'arte figurativa; quelli di P. P. Trompeo che, con dottrina ed acume, ha messo a riscontro il romanzo di Zola «* La bête humaine *» col film che ne ha tratto J. Renoir; quelli di Migliorini e di Menarini che hanno esaminato i neologismi del cinema; quelli di Galvano della Volpe che proprio in questo numero si occupa della filosofia e del cinema — e l'elenco potrebbe continuare quanto il sommario dell'annata.*

Ma l'iniziativa che in modo ancor più evidente tende all'attuazione di questo programma di rinnovamento (« Il cinema all'intelligenza! ») è la rubrica, di recente istituzione Gli intellettuali e il cinema *in cui si è reso conto delle idee, anche fuggevolmente espresse, sull'arte del film*

da personalità come Chesterton, Flora, Bontempelli, Gide, Green, Bacchelli, Moravia, etc.

Tanto non vuol certo significare che l'estetica generale e la tecnica saranno da ora in poi neglette da Bianco e Nero: *tutt'altro! Chè si spera anzi che i nuovi escursi e i conseguenti nuovi contatti diano stimoli e felici suggestioni per sempre riandare, con occhi fatti più acuti, i problemi del film.*

Cinema e "mondo spirituale"

Alla domanda: che cosa pensino i filosofi del cinema, non credo che si possa rispondere direttamente con molto profitto. La filosofia dell'arte fino ad oggi o ha ignorato il problema dell'esteticità del film o ritiene di averlo risolto implicitamente assorbendolo nelle proprie tesi « spiritualistiche » (vuoi in senso « idealistico » e « intuizionistico », vuoi in senso « esistenzialistico »). Tale risoluzione è pressochè negativa e minaccia di esser una vanificazione del problema, per una ragione tanto semplice quanto difficile a esser persuasiva: la concezione, che ancora prevale, dello « spirito » e dei suoi « diritti » di fronte alla « tecnica », al « meccanismo ».

Dicono questi filosofi (tutti d'accordo, in questo, da Gentile, anzi da Bergson, a Jaspers): lo spirito è annullamento, « superamento », del meccanismo; nella « creazione » artistica « *cessa la tecnica* e comincia l'arte », in modo che « nello spettacolo... lo spettatore *non veda più nulla del meccanismo* con cui si produce, e l'uomo che egli vede è lì innanzi ai suoi occhi, vivo, *non nello schermo,* ma nel mondo etc. » (Gentile). (E si ricordi come in Bergson l'esempio preferito del mondo « spaziale » cioè *non spirituale* sia proprio il film; e di Jaspers basti rammentare la polemica vivacissima contro il mondo della « tecnica » in genere, come mondo di un mero « esserci vitale » cioè « brutale », e il silenzio sul cinematografo nelle sue non poche pagine di estetica e di critica artistica).

È un fatto che il nostro mondo intellettuale, o artistico-culturale, è guidato da convinzioni estetiche, cioè filosofiche, più o meno consapevoli, che ostacolano la retta comprensione dell'artisticità del film in particolare (e non solo di essa, a mio parere).

Mi sembra che sotto due aspetti l'Estetica contemporanea sia insufficiente di fronte al problema del cinema, e gli resti, in sostanza,

lontana: primo, in quanto le tendenze razionalistico-dialettiche, o per intenderci *intellettualistiche*, di essa, facendo leva sul concetto dello spirito come « logo » ossia pensiero-verità-parola, assorbono e annullano la particolarità o specialità o *tecnica* nel pensiero-verità, o universale o *spirito* (i « diritti » dello spirito che la tecnica deve riconoscere!), e di conseguenza propongono, implicitamente, le arti umanistiche o arti della *parola*(-pensiero) come *tecnicamente* esemplari — fornendo così al mondo artistico-culturale, ch'è umanistico nelle sue origini e abitudini, le *illuministiche* ragioni della diffidenza che questo sente per istinto verso il cinema quale modo espressivo che pretende addirittura ad un massimo di comunicatività o universalità (arte per la massa, se mai altra fu!) senza la tecnica-parola, la cui « idealità » (leggi: universalità) sarebbe sostituita dalla « empiricità » e « materialità » (leggi: particolarità) di una tecnica-immagine meccanica; secondo, in quanto le tendenze *romantiche* di essa Estetica (intuizionistica o esistenzialistica o sviluppatasi dall'idealismo dialettico che sia), appellandosi ai concetti della « non-praticità » e « pura esteticità cosmica » o « universale » dell'arte, si oppongono pregiudizialmente a quella sorta di arte-documento-propaganda, e cioè *arte-praticità*, che il cinema, con scandaloso paradosso, afferma: e ne vietano la simpatia al mondo colto che è assai proclive, almeno in estetica, ad alternare o scambiare un idealismo intellettualistico (vedi sopra) con un idealismo *mistico*, nel quale, del resto, se è vero che la pura intuitività ossia « ineffabilità » dell'arte esclude il carattere discorsivo-intellettualistico, e pratico, della parola (pensiero), è anche vero che la parola, quale intuizione-espressione « cosmica » o dell'*universale* (o Uno), resta un modo espressivo esemplare (il Croce ultimo ci tiene a distinguere il mero « suono fisico », inespressivo, non-artistico, ch'è ad es. un'interiezione, dalla espressività della parola vera e propria!), ed è vero infine che la tecnica (o particolarità), relegata nella « praticità », finisce nel limbo dell'arte.

Stando così le cose, è possibile misurare la forza rivoluzionaria del cinema: che mi sembra si palesi nel provocare, o accelerare, una crisi delle concezioni estetiche tradizionali, umanistiche e romantiche.

L'esame di alcune reazioni al cinema da parte di « intellettuali » tipici, di uomini di « gusto letterario e artistico » e di « coltura raffinata », può fornire una sorta di conferma sperimentale istruttiva della vivacità diffusa e persistente della crisi su enunciata.

Anzitutto, la questione della possibilità o no di distinguere film « letterario » da film « visivo », come è stata posta di recente, da un noto letterato, con franchezza rivelatrice, offre un'occasione ottima per discutere della natura di quella « visività » ch'è la tecnica (o particolarità) della comunicatività (o universalità) del cinema.

« L'aggettivo "letterario" — protesta in *Oggi*, del 18 novembre 1939, il noto letterato che firma *Proteo* — implica un significato peggiorativo. Non si capisce il perchè. Per meglio dire, si capisce il perchè, ma non se ne trovano giuste le ragioni. In ogni modo il significato peggiorativo di "letterario" contraddice alla costante aspirazione dell'uomo civile, di vivere sempre più *letterariamente* cioè *universalmente*... Al significato peggiorativo di "letterario" si contrappone il significato di "visivo". In altre parole, al film letterario e "insano" si contrappone il film visivo e "sano". Ma qui siamo in pieno equivoco. Ciò che si chiama film visivo o sano non è in verità se non un *eccessivo* sviluppo del film letterario, portato a uno stato di *supposta* purezza che *esclude* la *narrazione* e l'*esposizione*... di un fatto, e riduce il film a una contemplazione *estetizzante* delle *forme* e degli *aspetti*. Più che nei films americani, il modello del film visivo si trovava nei films russi... appunto, *detestati da noi*... » (corsivo mio).

È chiaro che a siffatte proposizioni non si può opporre che quanto segue: 1) che la funzione di « universalità » o mediazione o comunicazione, che si dica, non può mancare nemmeno al film il più strettamente « visivo », se anzi la *propaganda*, cioè la diffusione di *idee* (di universali), è proprio indissociabile dal film russo, in particolare, che solo a un letterato puro o feticista della parola può sembrare una sorta di « contemplazione estetizzante » (occorre citare *Lampi sul Messico* o il documentario del *Krassin*?); 2) che la suddetta funzione si esplica, naturalmente, nei *modi visivi* propri del cinema, per cui non solo è vero (come dice Béla Balàzs nello *Spirito del film*) che, ad es., « le immagini inquadrate rivelano l'animo del regista rispetto all'oggetto, la sua simpatia o avversione, la sua emozione o ironia: e in questo è la forza *propagandistica* del film: che *non deve dimostrare* una tesi, ma che *la fa assorbire visivamente* », ma è vero altresì che ciò acquista il suo pieno significato se si riflette poi, col Balàzs, che « l'*abitudine* quotidiana di vedere ci ha reso *invisibile* l'ambiente che ci circonda », che « noi *sappiamo* dell'esistenza delle cose, ma non conosciamo il loro *aspetto* », che « il nostro non è un *vedere*, ma un semplice *orientarsi* »

e che perciò l'inquadratura « strappa il volto delle cose dalla nebbia dell'insensibilità e *ce lo fa vedere* » (corsivo mio). E il lettore che sa aggiunga il resto sottinteso della tecnica che produce la visività cinematografica: dal trucco, così diverso da quello teatrale capace solo di una « rozza schematicità » (Pudovchin), al montaggio con la sua magia creatrice.

Si capisce così che il film « visivo » (e altro degno del nome non ce n'è), col costringerci a intuire e a sentire in *modo nuovo* la realtà, ci impone una rieducazione della facoltà specificamente *intuitiva* (non mnemonica!), e attraverso questa una rieducazione dello spirito, che non è cosa facile in specie per l'uomo *letterariamente* colto, abituato a immagini *mnemoniche* o mnemonico-*fantastiche* inquadrate nello schema astratto della parola.

Si comprende perciò come si continui, anche da parte di quegli intellettuali che sono più volonterosi e spregiudicati di fronte alla modernissima arte, ad appercepire le immagini del film *in funzione letteraria*: come teatro, romanzo, ecc.: e ad addossare al cinema, quando questo giustamente li delude, le colpe più varie ma non le più lievi, che vanno dalla « superficialità » e mancanza di « psicologia » o « umanità » alla mancanza in genere di « contenuto » e all'« estetismo ». Tanto difficile è, dunque, per la « intelligenza » umanistica l'impadronirsi di quel *minimo di tecnica* richiesta allo spettatore del film! Il fatto è che questo minimo tecnico è, proprio, un *nuovo linguaggio dei sensi*, che esige una sensibilità così fresca e nuova appunto, così spregiudicata e pronta, che è più facile che se ne impadronisca un bambino che non un sapiente, secondo la storiella riferita da Balàzs: di quell'intellettuale russo *ci-devant* che, dopo aver assistito per la prima volta ad un film (di Douglas), fra un gran divertimento di bambini, chiese ad un amico « che cosa succedeva dunque in quel film »; onde Balàzs può concludere da filosofo: « Non ne aveva capito niente. Il fatto, che i bambini avevano capito senza alcuno sforzo, egli non l'aveva afferrato perchè il fatto era raccontato in una *nuova lingua* che tutti comprendevano benissimo e che lui, uomo intelligente e colto, non era riuscito a comprendere ».

Altra questione, che vorrei toccare, è quella della versione cinematografica di opere letterarie: e anche per questa prendo le mosse da uno scritto significativo di un letterato: da un articolo recente (in

Bianco e Nero, maggio 1941) di Mario Praz sulla versione fatta da William Wyler di *Wuthering Heights*, il romanzo di Emily Brontë.

Il Praz è in complesso insoddisfatto del film di Wyler e non riesce a persuadersi del successo notevole che ha avuto presso il pubblico; e par che si adopri, quasi per rivalsa inconsapevole di letterato che ama il suo mestiere, a mettere in primo piano, nel suo brillantissimo articolo, l'opera letteraria in questione e con essa addirittura i suoi addentellati di storia del costume e della coltura (ha ripescato perfino le illustrazioni di Balthus « preraffaellita incanaglitosi fra gli apaches »!), tanto che il film resta come schiacciato da un confronto solenne: è la prima impressione del lettore spregiudicato. Ma vengo al sodo, alle ragioni della sua insoddisfazione del film e del suo biasimo. In sostanza, secondo il Praz il film non aggiunge una nota originale al romanzo da cui è derivato, è anzi un « impoverimento » della fonte: in quanto « la *soprannaturalità* dell'atmosfera del romanzo si è *volatilizzata* nel film », e in questo, insomma, mancano il « romanzo meteorico », la « fiamma azzurra » che « vibra nelle pagine della Brontë » et similia. D'altra parte, il film, senza essere quel che si dice un capolavoro, è piaciuto molto al pubblico e si può prevedere che il suo successo durerà: come si concilia questo col giudizio del critico Praz? Io credo che se si chiede a questo — come ad ogni altro — film ciò che esso vuol dare coi *suoi* mezzi espressivi, non possa mancare una risposta soddisfacente. A me sembra, in questo caso, che il film aggiunga qualcosa al romanzo o meglio contenga qualcosa che il romanzo *non ha*, e cioè proprio quella « sensibilità sessuale » di cui lo stesso Praz avverte una « notevole deficienza » nel romanzo: ma, naturalmente, questa « sensibilità » la si trova espressa innanzi tutto nella mimica fotogenica degli attori protagonisti, Merle Oberon e Lawrence Olivier, e lì bisogna cercarla, mentre il Praz non ha che sarcasmo verso il giuoco, non eccelso ma rispettabile, dei due attori (e mi sembra poi che un poco riveli le preferenze di un gusto di esteta ottocentesco nell'unica lode che fa alla Oberon, per un suo costume che le conferisce un certo sapore *pittorico* insieme all'ambiente: « Ci piace sopratutto ricordarla in un delizioso costume con cappuccio e pellegrina orlati di pelliccia, contro lo sfondo d'una porta adorna di robuste nervature in disegno geometrico »).

Verosimilmente è proprio l'espressione da parte del film della « sensibilità » di cui sopra, e però l'*umanizzamento* dei personaggi-

simboli del romanzo bronteo, che solo può spiegare la commozione fino alle lacrime del pubblico: ma appunto è il giuoco puramente cinematografico dei protagonisti che non si può perdere di vista, chè, per quanto eccellente, quello dei personaggi secondari, lodati dal Praz, la Fitzgerald (Isabella) e la Robson (Ellen), è insufficiente a darci la spiegazione che si cerca: e infatti l'Oberon e l'Olivier, mi pare, trovano spesso, sia nella prima parte che nella seconda, accenti mimici di tenerezza o di sdegno o di furore di una purezza espressiva notevole, ad esempio, nella scena dello schiaffo; in quella del primo incontro, al ritorno di Heathcliff, a Thruschcross Grange, in cui, verso la fine, le lacrime in pelle di Catherine traggono gran parte del loro patetico incanto proprio dal volto di Merle Oberon, da quel volto di « tahitiana europeizzata » (che spiace al Praz storico letterario); o nelle scene finali di Olivier (Heathcliff) con la moglie. E in quanto al paesaggio, esso non è, s'intende, nè deve essere, quello del « meteorico » romanzo, ma ha spesso ampiezza solenne e naturale bellezza adatte a incorniciare una storia molto *umana*, la quale ha certo talvolta accenti melodrammatici (ma, a mio gusto, melodramma, magari *metafisico*, è pur l'opera d'alta *letteratura* della Brontë, che il Praz pensa di poter riconnettere con lo Shakespeare — un poco melodrammatico — di *Re Lear*).

Perciò il desiderio (deluso) del Praz, che in questo film non si volatilizzasse l'atmosfera peculiare all'opera letteraria di cui è la versione, mi sembra rientrare nella tendenza generale, caratteristica degli « intellettuali », denunciata sopra: la tendenza ad appercepire il film in funzione letteraria. Il desiderio del P. mi richiama in mente desideri espressi (con un candore assoluto, questi) dal D'Annunzio e dal Flora: il primo vagheggiò, anni fa in un'intervista (se ben ricordo), una fedele versione cinematografica del capolavoro ovidiano, e il secondo ha chiesto (in un suo libro di estetica all'uso crociano, su cui ha fatto giuste riserve il Chiarini in *Bianco e Nero* cit.) dei « documentari *lirici* »! Esigenze tipicamente letterarie e cioè *intellettualistiche*, che sono un misconoscimento totale del *realismo* sui generis del cinema: come l'esaltazione dei cartoni animati, da parte dello stesso Flora e dei suoi « confratelli » che non sospettano che il cartone animato ha del cinema soltanto il carattere esteriore della immagine in movimento, e che non è, appunto, che *disegno* animato.

Naturalmente, questa tendenza a sentire il film in funzione di altre arti, e particolarmente di quella letteraria, si riflette nella pratica in-

fluenzando non beneficamente la produzione (e questo è il peggio!): voglio soltanto ricordare lo scambio dell'umorismo cinematografico con quello letterario, che ha portato da noi ad affidare la composizione di films gai a *scrittori* umoristi e a comici *teatrali*, col risultato che si sa: di far *fotografare* Macario mentre dice una battuta che è *fatta* per il *gusto raziocinante*, sui generis, del lettore di giornali e libri umoristici o dello spettatore di teatro comico (ad es., la freddura detta davanti alla vasca dei pesci, quelle in tribunale, ecc.); e tutto questo dopo gli esempi ormai classici di comicità cinematografica, il *Milione* di Clair ecc.! (L'episodio isolato, unico, di comicità visiva fotogenica, puramente cinematografica, quello dell'immaginaria corsa di un pazzo in motocicletta, conferma, con la sua casualità e la sorpresa che desta, la regola penosa di questi nostri films gai).

Come conclusione generale, approssimativa, mi sembra di poter fissare due punti: 1) il cinema in particolare (per restare nel campo estetico) ci mostra che i « tesori » dello spirito non possono sostituire un briciolo di tecnica, senza di cui sono inutili: esso che richiede, appunto, un *minimo di tecnica* allo spettatore (tener gli occhi aperti semplicemente) per schiudergli il suo mondo, che è mondo o universo (come sempre lo è l'arte), a cui non partecipando si resta incapaci di universalità, cioè *assenti di spirito*; 2) i concetti tradizionali dello spirito, o come *logo creatore* e signore con diritti assoluti della tecnica o come *esteticità* emergente *pura* dal limbo ch'è la tecnica (o pratica), non sembrano regger più. (Ora potrebbe cominciare un altro discorso, troppo lungo e fuori luogo).

Morale ultima: estraneità del cinema al vecchio « mondo spirituale », cioè artistico filosofico ecc., — a quanto pare.

GALVANO DELLA VOLPE

NOTA. — Le citazioni da Balàzs e da Pudovchin sono fatte sulle ben note meritorie traduzioni di Umberto Barbaro, edite dal *Centro sperimentale di cinematografia* romano. Un esame dell'Estetica contemporanea, da Nietzsche a Jaspers, si troverà nel mio saggio: *Crisi critica dell'Estetica romantica*, 1941, Messina, editore D'Anna.

La cinematografia nella legislazione fascista

« La cinematografia è l'arma più forte »

MUSSOLINI

1. — È grande merito del Governo Fascista aver compreso l'immensa importanza sociale e politica del cinematografo e avere fin dai primissimi anni del Regime rivolto ad esso la più vigile attenzione.

È infatti del 24 settembre 1923 un decreto-legge, che, rivedute con criterî più organici le disposizioni anteriori sulla vigilanza governativa, gettò le basi di uno statuto legale della cinematografia italiana, dall'esame preventivo dei copioni alla revisione delle pellicole, dalla sorveglianza sulla produzione e sull'importazione di esse, all'esercizio delle sale di proiezione. Questo provvedimento legislativo fondamentale, successivamente modificato in più punti e integrato dalle disposizioni sugli spettacoli contenute nella legge di pubblica sicurezza e nel relativo regolamento, è tuttavia in vigore; ma si è riconosciuta l'opportunità di sottoporre tutta la materia che ne forma oggetto ad una più profonda revisione e ad un più ampio riordinamento, in relazione alle mutate caratteristiche tecniche ed artistiche del cinema parlato e sonoro ed al nuovo clima storico. Gli studî per una tale riforma sono da tempo in corso, tanto che una disposizione transitoria del nuovo regolamento di pubblica sicurezza del 6 maggio 1940-XVIII (articolo 366) faceva già prevedere come non lontana l'emanazione delle nuove norme.

Nel frattempo può essere interessante notare quale sia stata, soprattutto nel corso di questi ultimi anni, l'evoluzione della nostra legislazione in questo campo.

2. — Instaurata all'origine come misura essenzialmente di polizia, e quindi affidata dal legislatore ai competenti organi del Ministero del-

l'interno, la vigilanza governativa sulla cinematografia è andata a poco a poco orientandosi verso fini più elevati, con vedute più ampie, tenendo presenti, oltre le esigenze politiche e sociali di cui il Governo ha cura, anche le esigenze culturali che sono connesse con una così complessa forma d'arte e con un mezzo così potente di espressione e di diffusione del pensiero qual è il cinematografo. L'ingerenza dei poteri pubblici è stata, perciò, notevolmente estesa, e l'esercizio ne è stato conferito al Ministero per la cultura popolare. Nè essa è stata più limitata all'esame dei copioni, alla revisione delle pellicole, alla disciplina delle sale di proiezione; tutto l'ordinamento della produzione e del commercio delle pellicole e quello degli spettacoli cinematografici sono stati sottoposti ad un regime giuridico di autorizzazioni e di controlli ampio e penetrante, col proposito di contribuire direttamente al progresso dell'industria cinematografica, giovandosi anche a tale scopo dell'organizzazione corporativa.

E appunto una norma corporativa del 27 novembre 1939-XVIII ha subordinato alla preventiva autorizzazione della Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo la creazione di ogni nuova impresa per la produzione di film. Nell'esame delle domande di autorizzazione la Federazione deve tener presenti tutti gli elementi atti a stabilire la capacità tecnica e finanziaria e la serietà della ditta, rivolgendosi anche per parere, ai fini dell'osservanza della legislazione sociale e dei contratti collettivi di lavoro, alla corrispondente Federazione dei lavoratori e alla Confederazione dei professionisti ed artisti. L'autorizzazione è passibile di revoca qualora vengano accertate successivamente circostanze che, se conosciute prima, ne avrebbero determinato il rifiuto. Contro il rifiuto o la revoca dell'autorizzazione è ammesso ricorso al Ministero della cultura popolare.

D'altra parte l'inizio della lavorazione di ogni film (tranne per le pellicole di attualità o documentarie eseguite dall'Istituto L.U.C.E.) è a sua volta subordinato a nulla osta del Ministero della cultura popolare, previo esame del copione (art. 1 legge 30 novembre 1939-XVIII, n. 2125), ed al parere favorevole della Federazione degli industriali dello spettacolo, che deve soprattutto accertarsi della possibilità economica, per la ditta produttrice, di condurre a termine la lavorazione del film. Contro l'eventuale parere sfavorevole della Federazione il produttore può ricorrere al Ministero della cultura popolare (articoli 6 a 9 della citata norma corporativa 27 novembre 1939-XVIII).

Ottenuto il nulla osta del Ministero ed il parere favorevole della Federazione, il produttore che inizia la lavorazione di un film deve farne denuncia al Ministero stesso ad all'ispettorato corporativo competente per territorio (art. 2 della legge 30 novembre 1939-XVIII n. 2125). Infine, una volta prodotta, la pellicola, per poter essere proiettata in pubblico o esportata all'estero, dev'essere sottoposta a revisione da parte del Ministero della cultura popolare ed ottenere il nulla osta di questo (regolamento sulla vigilanza governativa approvato con R.D.L. 24 settembre 1923 n. 3287, con le successive modificazioni). La revisione viene effettuata da apposite commissioni costituite presso il Ministero, e contro l'eventuale diniego del nulla osta, o contro le condizioni che fossero apposte ad esso, è dato ricorrere allo stesso Ministero per un nuovo esame della pellicola da parte di una commissione d'appello (articoli 9 a 11 del detto regolamento).

3. — La pellicola, munita del nulla osta ministeriale, può circolare nel Regno ed essere proiettata in pubblico. A tale scopo essa è accompagnata da un « libretto di circolazione », istituito con una circolare del Sottosegretariato per la stampa e la propaganda ai prefetti in data 10 giugno 1935-XIII in conformità delle disposizioni contenute negli articoli 7 e 18 del vigente contratto-tipo di noleggio. Gli esercenti di sale di spettacolo, prima d'iniziare la proiezione della pellicola cinematografica, devono presentare il libretto di circolazione alla locale autorità di P. S. (in talune località distanti dal comune capoluogo alla più vicina stazione dei RR. CC.), la quale provvede a bollare e vidimare la dichiarazione fatta dall'esercente nell'apposita casella.

Una recente legge del 25 novembre 1940-XIX n. 1847 ha dato inoltre facoltà al Ministero per la cultura popolare, sentito il parere di una speciale commissione, di limitare il circuito di programmazione di quelle pellicole nazionali od estere che « nel loro complesso spettacolare » presentino gravi deficienze di realizzazione di carattere tecnico e artistico. Con questo opportunissimo provvedimento legislativo vien dato modo all'autorità governativa di contemperare le superiori esigenze della cinematografia come forma d'arte e poderoso strumento culturale con i particolari interessi delle case produttrici, per le quali avrebbe conseguenze troppo gravi il diniego del nulla osta di proiezione per film riusciti difettosi.

Il provvedimento in parola rende opportuno ricordare che una precedente legge del 4 aprile 1940-XVIII n. 406 aveva disposto che le sale cinematografiche fossero classificate in cinque categorie, oltre una categoria *extra*. Tale classificazione è effettuata dai prefetti, sentite le associazioni sindacali interessate, in base ai criteri fissati dal Ministero per la cultura popolare, ed ha efficacia per un triennio. Qualora tuttavia nel corso del triennio si verifichino notevoli cambiamenti nelle condizioni che hanno determinato la classifica, il prefetto può, d'ufficio o a domanda, modificare l'assegnazione già fatta. Contro la classifica del prefetto è ammesso ricorso al Ministro per la cultura popolare, il quale decide in via definitiva.

4. — Un breve cenno merita, in relazione all'ordinamento della produzione cinematografica in Italia, un'altra norma corporativa, pure del 27 novembre 1939-XVIII, n. 1803, colla quale sono stati disciplinati i compensi del personale artistico impiegato nella produzione dei film.

Inspirata al concetto di conciliare ed armonizzare equamente, nell'interesse della produzione nazionale, le esigenze del personale artistico ad un adeguato riconoscimento del valore del suo apporto creativo all'opera cinematografica e le possibilità di un'industria che non può contare sui larghi sbocchi commerciali di quelle di altri paesi, la norma corporativa in questione pone come principio che nessun partecipe alla produzione di un film nazionale può ricevere per la sua prestazione d'opera un compenso superiore a lire 80.000 e detta quindi minute disposizioni affinchè nella sua applicazione pratica tale principio non dia luogo a sperequazioni ed inconvenienti. Essa prevede anche che i registi ed i protagonisti possano, entro certi limiti, partecipare ai premi stabiliti dal R.D.L. 16 giugno 1938-XVI n. 1061, di cui si dirà fra breve. Essa detta infine norme relative ai contratti di scrittura o istituisce una apposita commissione per la vigilanza sui rapporti contrattuali tra produttori e prestatori d'opera artistica.

5. — La sollecitudine del Regime per la cinematografia non si è manifestata soltanto nella forma di un migliore e più elevato ordinamento della vigilanza governativa sulla produzione e la proiezione delle pellicole. Persuaso dell'alto interesse nazionale della cinematografia quale importantissima attività economica e quale elemento culturale di prim'ordine, esso non ha trascurato nessun mezzo per favorire, diretta-

mente e indirettamente, lo sviluppo, quantitativo e qualitativo, della produzione italiana.

Anzitutto — e la prima legge al riguardo è del 1927 (oggi abrogata) — è stata resa obbligatoria, da parte degli esercenti di sale di spettacolo, la proiezione delle pellicole nazionali, con un minimo di queste rispetto al numero delle pellicole estere proiettate. Questa materia è oggi regolata dal R.D.L. 5 ottobre 1933-XI n. 1414 (convertito nella legge 5 febbraio 1934-XII n. 320 e successivamente modificato dalla legge 13 giugno 1935-XIII n. 1083, dal R.D.L. 29 aprile 1937-XV n. 861, e dalle leggi 27 maggio 1940-XVIII n. 692 e 25 novembre 1940-XIX n. 1725), il quale contiene tutto un insieme di provvidenze a favore della produzione nazionale.

Per quanto riguarda la proporzione delle pellicole nazionali da proiettare rispetto alle pellicole straniere, originariamente fissata in una pellicola nazionale sonora ad intreccio di metraggio non inferiore ai 1500 metri ogni tre pellicole straniere, con l'obbligo di proiettare ogni trimestre non meno di tre pellicole nazionali aventi i detti requisiti, essa è stata successivamente modificata a vantaggio delle pellicole nazionali con varî provvedimenti, e ultimamente con un decreto ministeriale del 29 marzo 1941-XIX, il quale ha stabilito la proporzione di una pellicola nazionale per una straniera, lasciando fermo l'obbligo, sancito da un decreto ministeriale del 15 luglio 1937, di proiettare almeno cinque pellicole nazionali in ciascun trimestre.

Inoltre, trattandosi di pellicole sonore non nazionali ad intreccio di metraggio non inferiore a 500 metri, il citato R.D.L. 5 ottobre 1933, n. 1414, come sopra modificato, ne vieta la proiezione nel Regno se l'adattamento supplementare in lingua italiana — doppiaggio o post-sincronizzazione — sia stato eseguito all'estero. Se l'adattamento in lingua italiana sia stato eseguito in Italia, con personale artistico ed esecutivo in totalità di nazionalità italiana, la pubblica proiezione nel Regno può essere effettuata previa revisione da parte del Ministero della cultura popolare e conseguente autorizzazione di questo, autorizzazione che dà luogo ad una tassa speciale, detta comunemente *tassa di doppiaggio*, attualmente fissata in L. 75.000 per ogni film doppiato. Da questa tassa sono tuttavia esonerati i produttori di pellicole nazionali in ragione di due adattamenti per ogni pellicola nazionale prodotta e proiettata in pubblico entro periodi di tempo che sono ogni anno legislativamente determinati.

Lo stesso decreto-legge del 1933 stabilisce d'altra parte che le condizioni di noleggio delle pellicole nazionali non possono essere meno favorevoli di quelle praticate per le pellicole di produzione estera di pari importanza, e che con un solo e medesimo contratto non possono essere noleggiate insieme pellicole nazionali ed estere.

Detto decreto prevede infine la concessione di premî alle pellicole riconosciute nazionali. Ma questa materia dei premî è stata soprattutto ripresa, sviluppata e disciplinata *ex novo* da più recenti e più importanti provvedimenti legislativi.

6. — Un R.D.L. del 16 giugno 1938-XVI n. 1061, convertito nella legge 18 gennaio 1939-XVI n. 458 e successivamente modificato dalla legge 2 ottobre 1940-XVIII n. 1491 ha istituito tre categorie di premi. Una prima categoria, che si può chiamare di *premi di rendimento*, a favore dei film nazionali di metraggio non inferiore ai 1500 metri, la cui prima proiezione sia effettuata dal 1. luglio 1938-XVI al 30 giugno 1943-XXI, comprende a sua volta: *a*) un premio pari al 12 per cento dell'introito lordo realizzato dal film nazionale durante i primi tre anni dalla prima proiezione; *b*) un sovrapremio progressivo, in aggiunta al precedente, qualora il detto introito superi 2.500.000 lire. Le aliquote di questo sovrapremio, stabilito per scaglioni di reddito al di là di lire 2.500.000, vanno dal 15 al 20 e al 25 per cento fino ad un introito massimo di 6.000.000 di lire, oltre il quale si applica solo il premio base del 12 %.

Una seconda categoria di premi comprende quelli che potrebbero definirsi *premi di qualità*, in quanto il Ministero della cultura popolare è autorizzato a concederli ai produttori di film nazionali, i quali, a suo insindacabile giudizio, si siano maggiormente distinti per particolari qualità etiche e pregi artistici di concezione e di esecuzione, sempre che si tratti di film di cui la prima proiezione dati da non meno di sei mesi e che siano stati proiettati al pubblico nella città di Roma, Milano, Torino, Genova, Venezia, Trieste, Firenze, Napoli, Bologna e Palermo. Per questi premi è stanziata annualmente in bilancio la rispettabile cifra di L. 3.000.000.

La terza categoria di premi, veri *premi all'esportazione*, è prevista a favore dei produttori, i quali noleggino o vendano all'estero film nazionali. La misura di questi premi è del 10 per cento del controvalore in lire della divisa ceduta all'Istituto nazionale per i cambi con l'estero

e degli incassi trasferiti nel Regno tramite *clearing*. Gli stessi premi sono concessi alle case produttrici nazionali sui proventi netti in valuta estera derivanti da accordi con case cinematografiche estere per la produzione di film in Italia.

Una legge approvata recentissimamente dai due rami del Parlamento ed attualmente in corso di pubblicazione ha notevolmente ampliato le provvidenze del citato decreto-legge 16 giugno 1938-XVI n. 1061.

Essa ha anzitutto prorogato di cinque anni il periodo di tempo previsto per la concessione dei premi che abbiamo chiamati di rendimento. Detto periodo di tempo, che doveva terminare il 30 giugno 1943-XXI, è stato infatti prolungato fino al 30 giugno 1948-XXVI. D'altra parte è stato elevato da 6.000.000 a 10.000.000 di lire il limite massimo per la concessione dei sovrapremi progressivi del 15, del 20 e del 25% oltre il premio base del 12%, riducendo però al 15% la percentuale sugli introiti da 6 a 10 milioni. Sempre in ordine a questi premi di rendimento è stato poi portato da tre a quattro anni il periodo di proiezione del film sul quale deve farsi il calcolo dell'introito lordo per l'applicazione delle percentuali.

Considerando inoltre il considerevole aumento verificatosi nella produzione nazionale dal 1938 in poi, la stessa legge ha portato da 3.000.000 a 4.500.000 il fondo annuo a disposizione del Ministero della cultura popolare per la concessione dei premi che abbiamo definiti premi di qualità.

La legge in questione tiene conto, infine, della opportunità di promuovere, con appropriate provvidenze, la produzione dei film documentari ed a corto metraggio. A favore, quindi, dei film nazionali di metraggio inferiore ai 1500, ma non ai 300 metri, sia ad intreccio, compresi i « cartoni animati », che documentarî, purchè sempre di formato normale, di cui la prima proiezione nel regno sia effettuata dal 1. ottobre 1941-XIX al 30 giugno 1948-XXVI, è costituito un fondo pari al 4 % dell'introito lordo di ogni spettacolo nel quale siano stati inclusi uno o più dei detti film. Tale fondo, pel quale sono stabiliti i massimi di L. 6.000.000 per l'esercizio finanziario 1941-42, di L. 8.000.000 per l'esercizio finanziario 1942-43 e di L. 10.000.000 per ciascuno degli esercizi successivi, sarà ripartito entro il 30 giugno di ogni anno con decreto del Ministro per la cultura popolare su proposta di un'apposita

commissione. Da questo premio sono esclusi i film di attualità del « giornale Luce » e quelli realizzati per scopi di pubblicità commerciale.

7. — Il legislatore italiano ha d'altra parte, con la legge 13 giugno 1935-XIII n. 1143, non solo preveduto e disciplinato la concessione di anticipazioni all'industria cinematografica nazionale, ma anche favorito ad essa il credito, autorizzando la costituzione di una Sezione autonoma per il credito cinematografico presso la Banca nazionale del lavoro, sezione autonoma, il cui capitale è stato formato con la partecipazione finanziaria di vari enti parastatali e dello Stato medesimo.

Sempre nell'intento di favorire, stimolare e promuovere l'industria cinematografica nazionale, un altro gruppo di provvedimenti legislativi (R.D.L. 10 agosto 1928-VI n. 1943, convertito nella legge 20 dicembre 1928-VII n. 3092; legge 22 maggio 1939-XVII n. 774 e legge 30 novembre 1939-XVIII n. 2101) ha autorizzato taluni enti parastatali (Istituto nazionale L.U.C.E., Istituto nazionale delle assicurazioni, Ente nazionale industrie cinematografiche), la Banca nazionale del lavoro e lo stesso Erario dello Stato ad assumere partecipazioni, in rilevante misura, in società aventi per iscopo la produzione, la compra-vendita, il doppiaggio ed il noleggio di film, ecc.

La partecipazione, diretta o indiretta, dello Stato all'industria cinematografica nazionale ha così oggi assunto un'ampiezza tale che si può senza alcuna esagerazione affermare essere lo Stato il vero, il grande produttore.

Va infine segnalata, tra i provvedimenti intesi a dare una solida struttura industriale alla produzione cinematografica, la legge 29 maggio 1939-XVIII n. 927, che ha disposto la creazione, nel territorio del Governatorato di Roma, di una zona industriale cinematografica, dichiarando di pubblica utilità le opere occorrenti per l'impianto e l'esercizio della zona stessa e dando al Governatorato di Roma il compito di provvedere agli eventuali espropri.

8. — Disposizioni legislative relativamente recenti hanno provveduto a disciplinare l'importazione in Italia dei film cinematografici stranieri.

Un R.D.L. 4 settembre 1938-XVI n. 1389, convertito nella legge 9 gennaio 1939-XVI n. 465, istituì il *monopolio* per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, possedimenti e colonie, dei film pro-

dotti all'estero e ne affidò la gestione all'Ente nazionale industrie cinematografiche (E.N.I.C.). La legge 4 aprile 1940-XVIII n. 404 sopraggiunse poi a regolare con norme più minute la delicata materia e creò un organo apposito, l'Ente nazionale acquisti importazioni pellicole estere (E.N.A.I.P.E.), con sede in Roma, posto sotto la vigilanza e il controllo del Ministero per gli scambi e per le valute, del Ministero della cultura popolare e del Ministero per le finanze, allo scopo di assumere la gestione del monopolio per conto dello Stato.

Nei limiti dei contingenti valutari fissati dal Ministero scambi e valute, il Ministero della cultura popolare determina il fabbisogno quantitativo delle pellicole estere da importare e, in base ad esso, la Federazione degli industriali dello spettacolo compila annualmente un progetto di ripartizione a favore delle ditte produttrici nazionali e delle ditte noleggiatrici, progetto che deve essere approvato dal Ministro della cultura popolare.

Le ditte così ammesse al riparto possono essere autorizzate dall'E.N.A.I.P.E. a trattare l'acquisto dei film esteri che intendono ottenere in assegnazione, e l'ente, ove approvi il risultato delle trattative, provvede a stipulare il contratto di acquisto per conto ed in nome della ditta autorizzata, ed a chiedere la licenza d'importazione occorrente. Il corrispettivo delle pellicole dev'essere versato dalle ditte assegnatarie all'ente, che provvede direttamente ai relativi trasferimenti a favore delle case estere venditrici.

In conseguenza del monopolio nessuna pellicola estera può circolare nel Regno, nei possedimenti e nelle colonie senza essere munita di un'apposita licenza rilasciata dall'E.N.A.I.P.E.

9. — Di particolare importanza sono le iniziative prese dal Governo Fascista per promuovere e sviluppare, non soltanto all'interno del Paese, ma anche nel campo internazionale, la cinematografia educativa e culturale. Un decreto-legge del 5 novembre 1925-IV n. 1985 provvide a costituire, colla partecipazione del Commissariato generale dell'emigrazione e di vari enti parastatali, l'Istituto nazionale per la propaganda e la cultura a mezzo della cinematografia (L.U.C.E.), col preciso compito di diffondere la cultura popolare e l'istruzione generale per mezzo di visioni cinematografiche e di riproduzioni fotografiche messe in commercio o distribuite a scopo di propaganda nazionale in Italia e all'estero, nonchè per mezzo del cinema parlante e sincronizzato.

In relazione a tale compito l'Istituto provvede alla produzione, edizione e diffusione di pellicole e fotografie, sia di propria che di altrui fabbricazione, aventi carattere didattico, educativo, artistico, culturale, scientifico, di propaganda sociale, economica, igienica, agraria, professionale, nazionale, o comunque destinate al complemento dell'istruzione e alla elevazione della cultura generale.

Esso è anche l'organo tecnico dei singoli ministeri, del Partito nazionale fascista e dipendenti organizzazioni e di tutti gli enti comunque posti sotto il controllo dello Stato, ai fini di cui sopra.

Un successivo decreto-legge del 24 gennaio 1929-VII n. 122, convertito nella legge 24 giugno 1929-VII n. 1048 e modificato dal R.D.L. 29 giugno 1933-XII n.. 746, convertito nella legge 28 dicembre 1933-XIII n. 1848, dette un nuovo ordinamento all'Istituto e previde che potessero essere costituite in seno ad esso, per decreto del Capo del Governo, singole *Cinemateche*, incaricate di svolgere determinate attività secondo le direttive impartite dal consiglio di amministrazione dell'Istituto stesso. Il Governo non aveva però atteso questo provvedimento legislativo per far luogo alla costituzione, presso l'Istituto L.U.C.E., di un certo numero di cinemateche, e più precisamente: una per la cultura e la religione, una per la propaganda militare ed istruzione delle forze armate, una per l'industria, il commercio i lavori pubblici e le comunicazioni, una per la propaganda e istruzione agricola, una per l'igiene e l'educazione sociale, e una per l'azione all'estero, nelle colonie e per il turismo (decreto del Capo del Governo 20 giugno 1929-VII).

Un assai più recente decreto-legge in data 30 settembre 1938-XVI, n. 1780, convertito nella legge 16 gennaio 1939-XVII n. 288, ha poi istituito presso il Ministero dell'educazione nazionale, con personalità giuridica, una *Cineteca autonoma per la cinematografia scolastica*, avente finalità politiche, educative, didattiche, scientifiche e artistiche.

In relazione agli scopi perseguiti coi provvedimenti legislativi sopra indicati, il R. D. L. 3 aprile 1926-IV n. 1000, convertito nella legge 16 giugno 1927-V n. 1117, ha fatto obbligo agli esercenti di cinematografi d'includere nel programma degli spettacoli, entro i limiti e colle modalità stabilite col regolamento di esecuzione, la proiezione di pellicole a scopo di educazione civile, di propaganda nazionale e di cultura varia.

La già citata legge ha poi esteso tale obbligo a favore dei film di carattere documentario.

Il Governo Fascista ha anche avuto il grande merito, non solo di aver preso l'iniziativa di una Convenzione internazionale, stipulata a Ginevra l'11 ottobre 1933 fra l'Italia e altri 37 Stati, per facilitare la circolazione internazionale dei film educativi, ma, prima ancora della stipulazione di detta Convenzione, di avere, in seguito ad accordi stretti colla Società delle Nazioni, provveduto alla fondazione in Roma di un Istituto internazionale per la cinematografia educativa, destinando ad esso una principesca sede, la villa Falconieri in Frascati, e dotandolo di un assegno ordinario annuale di L. 600.000 (R.D.L. 6 settembre 1928-VI n. 2025, convertito nella legge 20 dicembre 1928-VII, n. 3130). La triste sorte meritamente toccata alla Lega ginevrina non ha potuto non ripercuotersi su quella dell'Istituto internazionale di villa Falconieri; ma il merito dell'iniziativa presa dal Governo Fascista rimane intatto.

10. — Questa rapida rassegna della legislazione fascista nel campo del film non sarebbe completa se prima di chiuderla non facessi cenno della nuova disciplina giuridica che il legislatore italiano ha data all'opera cinematografica nel quadro delle leggi sul diritto di autore, prima col R.D.L. 7 novembre 1925 n. 1950 sul diritto d'autore, convertito nella legge 18 marzo 1926, n. 562, ed ora colla nuova legge del 22 aprile 1941-XIX, n. 633, che ha sostituito la precedente. Se non che l'importanza e la complessità di questa legge trascendono i limiti assegnati al presente articolo. Essa formerà perciò oggetto di uno studio a parte, nel quale, pur rilevandosi i pregi innegabili di sostanza e di forma del nuovo documento della fervida attività legislativa fascista, si dimostrerà una volta di più come sia oramai giunto il momento di affrontare decisamente, così nel campo interno come in quello internazionale, il problema dell'elaborazione di un *diritto cinematografico autonomo*.

La recente riorganizzazione su nuove basi della Camera internazionale del film offre oggi più ampie e più sicure prospettive d'azione in tal senso e l'Italia fascista e combattente saprà cogliere, non ne dubitiamo, l'opportunità di un primato, che non sarà senza un alto significato, mentre col sangue della sua migliore giovinezza essa sta creando sui campi di battaglia, sui mari e nei cieli d'Europa, d'Africa e d'Asia le premesse di un nuovo ordine spirituale, politico, economico e giuridico.

UGO CAPITANI

Commento a una fotografia

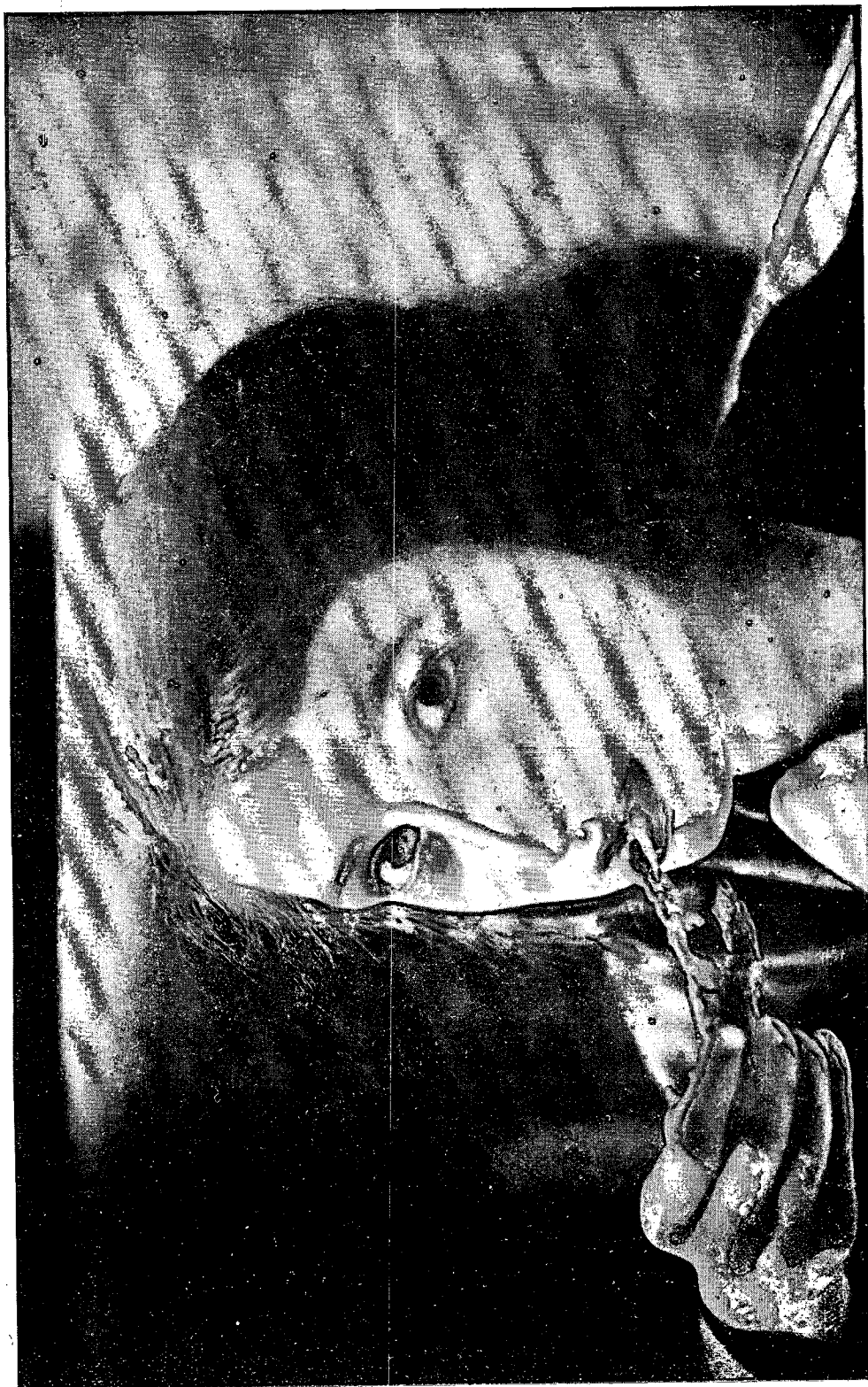
Mi sono fatto regalare dal padre, che è scultore, la fotografia della figliuola, presa d'improvviso a colazione, mentre il sole stanco di arrivare finalmente sui vetri di una tavola apparecchiata, giungeva a carezzare le gote della bambina sorpresa come uno "scugnizzo" davanti alla sua pietanza.

Questa fotografia m'è sembrata bellissima, come poche, perchè con la naturalezza del gesto è riuscita a cogliere un'espressione così intensa e particolare, da potersi paragonare ad un'opera d'arte: per esempio, una tela di Mancini giovane o un pastello di Degas il quale, come sappiamo, fu tra i primi ad intendere il valore d'arte che una fotografia può raggiungere quando rifugga dal documento e cerchi, invece, l'effetto emotivo.

Ma la ragione per la quale ho voluto sottolineare l'importanza di questa immagine va oltre la riuscita del brano fotografico (ciascuno di noi conosce qualche centinaio di istantanee ben riuscite): questa volta l'obbiettivo è stato, per fortuna, "soggettivo", certo con la collaborazione inconsapevole della bambina che ha capito che cosa stava accadendo. Infatti il padre, da buon artista, s'è alzato di scatto da tavola quando un raggio di sole giungeva ad avvolgere la semplice capigliatura della figliola, e poi scendendo lungo il volto ne faceva risaltare con evidenza plastica il delicato volume.

Riverberandosi sulla tovaglia la luce ha dato agli occhi quello splendore profondo ed intenso, quasi che si fossero appena riaperti dopo il pianto: nessun accorgimento teatrale o cinematografico vi darà quel misterioso brillare!

L'importante dunque è che la fotografia diventa un problema d'arte da meditare attentamente: non si pensa che in un determinato momento, durante la tessitura di un film si possa aver bisogno di questi suggeri-

menti: ma quanti brani cinematografici potremmo mettere accanto a questa istantanea? Solo, forse, alcuni di Renoir.

Sarebbe troppo facile concludere che il Caso (la mitica Sorte!) questa volta ha prodotto un piccolo capolavoro: perchè se c'è qualcosa che non sia frutto della sorte cieca, questo è precisamente l'opera d'arte.

Pensiamo piuttosto come un simile risultato sia avvenuto.

La bambina, che studia danza con vivissima passione, negli intervalli della scuola, non è una bimba qualunque: ha dei gesti trasognati ed altri studiatissimi, sa insomma che il modo di esprimersi non è soltanto quello della parola o della scrittura, ma anche quello, eterno, della mimica: e il fotografo a sua volta non è un semplice tecnico o sia pure uno specialista; ma è uno scultore e dunque è naturale che la sua fantasia sia sempre in moto, in caccia di forme da "captare": per lui quel momento di luce che sfiorava il malinconico e penetrante viso della fanciulla non era un momento qualsiasi: egli, anche intuitivamente, ha inteso il valore profondo di quell'arrestarsi improvviso del gesto, carico di tristezza, di quella tristezza infantile che è tanto più espressiva della matura melanconia degli uomini (perchè ricca del futuro inesplorato e non sopratutto dell'esperienza del passato), e ne ha voluto fermare le luci e le ombre.

Tutto ciò ha una grande importanza per il cinematografo: chiunque penserebbe, infatti, che il risultato fosse un fotogramma di film: uno dei tanti che poi si possono scegliere e pubblicare: ma si tratta invece d'un attimo "sintetico" in cui l'impressione nella luce poetica d'un raggio di sole, ha acquistato tutta la sua intensità. È come se un pittore improvvisando il suo bozzetto fosse riuscito a riassumere in breve spazio tutto un mondo di umana esperienza; perciò, in un certo senso l'opposto dell'isolata immagine tra le mille della pellicola.

Bisogna meditare su questi saggi che la semplice fotografia ci offre: non certo per ricostruire arbitrariamente quell'attimo irripetibile, ma perchè da quell'esperienza tante conseguenze possono scaturire. Voi vedete, per esempio, che non c'è bisogno d'un ambiente documentato da oggetti d'arredamento, sullo sfondo, perchè il volto risulti espressivo: come non è affatto vero che l'eccessivo "trucco" aggiunga il "patetico" all'espressione: qui nel puro effetto di una scena naturale le sole luci intuite con intelligenza, hanno prodotto il miracolo.

E chissà che, appunto, la mancanza di qualsiasi ritocco di tintura non abbia dato a quelle labbra infantili, in atto di elementare ma già

stanca sensualità, l'inimitabile efficacia del frutto appena colto e ancora rivestito di patina, così come è certo che la bimba s'era seduta a tavola spiccandosi dai suoi salti e dalle gare di corsa con l'amico cane-lupo.

Il gusto del movimento e della forma che si snoda nell'infinito variare degli effetti spesso toglie all'operatore e anche al regista la possibilità d'interessarsi a quella "invecchiata" arte fotografica che essi giustamente, dal loro punto di vista, considerano superata perchè creatrice d'immagini fisse e quasi sempre arbitrarie.

Ma come deve avvenire per le opere d'arte (e in questo caso si potrebbe ricordare la stupenda "dama dalla perla" di Wermeer de Delft) così può avvenire per certe fotografie che, in circostanze felici, giungono alle soglie dell'arte figurativa: su queste e su quelle la meditazione non sarà mai troppa, così come l'artista non ritiene eccessivo il ritorno allo studio "dal vero" durante l'esecuzione del suo grande affresco.

VALERIO MARIANI

Addio giovinezza

COMPLESSO DORINA: CAMERA MARIO — (*Giorno*)

107 - (*M. C. L.*) La porta del pianerottolo si apre. Mario entra, si rimette in tasca la chiave. Ha così le due mani impegnate, perciò dà al battente, con la spalla, una spinta svogliata che non basta a chiuderlo. Poi si avanza verso il tavolo, vi depone le dispense, scopre l'omaggio di Dorina, legge il biglietto, sorride.
Poi si mette in tasca il biglietto e va ad appendere la giacca al pomo del letto (*panoramica*). Infine, lentamente, sorridendo e stiracchiando le braccia, esce di campo verso il tavolino.

108 - (*C. M.*). Il tavolino di Mario, con accanto una vecchia e stinta poltrona Luigi Filippo; sul tavolino natura morta di fiori, medaglia e dispense. Favoriamo queste ultime, su cui leggiamo:

CORSO DI PATOLOGIA CHIRURGICA

Mario entra in campo, si siede sulla poltrona; apre le dispen-

---

Continuando ad offrire ai lettori di « *Bianco e Nero* » saggi di sceneggiature, pubblichiamo questa di *Addio giovinezza,* film che ha fatto largamente conoscere le qualità — già note nella cerchia professionistica — del suo regista F. M. Poggioli. Questa sceneggiatura è dovuta a Salvator Gotta e a F. M. Poggioli e i suoi molti meriti fanno scomparire la pecca di un'origine troppo letteraria e di una trattazione non sempre prettamente cinematografica.

se: ma poi si concede ancora una piccola tregua.
Carezza i fiori, toglie la superficie di stagnola dorata della medaglia e scopre il cioccolatino che vi è nascosto. Si mette finalmente a studiare mordicchiando infantilmente il cioccolatino.
Poi si alza, e, terminando di mangiare il cioccolatino, si avvia — tenendo in mano un fascicolo di dispense — verso una tavola di anatomia appesa al muro confinante con l'appartamento di Mamma Rosa. Segue col dito, sulla tavola i dati che legge nelle dispense.

VOCE ELENA:
— Chiudete!...

Mario si volge di scatto verso la porta. La macchina *sventaglia* su Elena, che va ad appiattarsi contro il muro. Essa ha tutto il viso mascherato da una fitta veletta.

ELENA:
— ... Per carità!... Su, presto...

Mario entra in campo di corsa, si precipita a chiudere la porta. Le dispense che tiene in mano lo impacciano, come se già non bastasse la sorpresa a confonderlo.
Carrello avanti a portare in P. A. Elena e Mario; il quale, chiusa la porta, si volge verso di lei.

ELENA (*sempre palpitante*):
— Perdonatemi... Se suonano, non aprite...

Mario indica ad Elena la poltrona, che sappiamo trovarsi fuori campo presso il tavolino, e la sospinge dolcemente, per un braccio, verso quella (*panoramica*).

MARIO:
— Calmatevi, calmatevi... Sedetevi!..

Ma Elena si ferma, si guarda intorno spaurita.

ELENA:
— Non può entrare nessuno?

Mario guarda in direzione della porta, che testè ha chiusa.

MARIO (*con sicurezza*):
— Nessuno!

Ma poi si ricrede: guarda verso la porta di comunicazione con l'appartamento di Mamma Rosa.

MARIO:
— Ah...

Mario esce di campo, diretto verso quella porta.

109 - (*M. C. L.*). Come veduto da Elena, Mario raggiunge la porta, la chiude, cercando di non fare rumore. Poi si volta, e torna verso Elena (*panoramica*).

MARIO:
— Ecco... ora siamo completamente soli... e chiusi...

Mario ha ormai raggiunto Elena che si lascia cadere sulla poltrona, come persona all'estremo delle proprie risorse.

ELENA:
— Che spavento, mio Dio, che spavento!...

110 - (*C. C.*). Elena sulla poltrona, Mario in piedi accanto a lei.

ELENA:
— Se non avessi veduta la vostra porta aperta, morivo...

Mario mette la mano sulla spalliera della poltrona, e fa il galante.

MARIO:
— Sarebbe stato un vero peccato...

Ma si accorge che la galanteria è contraddetta dalla scamiciatura in cui egli si trova.

MARIO:
— Oh! scusate...

Corre verso il letto (*piccola panoramica verticale*) prende la giacca, se la infila, mentre Elena dopo un attimo di silenzio, appena Mario torna a volgersi verso di lei, si mette a farsi vento coi guanti.

ELENA:
— Non ne posso più... Ho corso tanto...

Mario è tornato vicino a Elena (*tornare a centrarli*).

MARIO:
— Riposatevi... Qui nessuno vi disturberà... Nessuno vi raggiungerà...

Ma Elena ansiosa, torna ad alzarsi.

ELENA:
— Grazie... ma ho tanta paura...

Mario rassicura la signora con un sorriso, e la invita di nuovo a sedersi.

MARIO:
— Fidatevi di me... Sono un bravo ragazzo... Sedetevi, sedetevi...

Mentre Elena torna ad accomodarsi, sulla poltrona, Mario si siede sull'orlo del tavolino.

111 - (*M. P. P.*) Mario ed Elena, a favore di Mario, interessatissimo al romanzo.

ELENA:
— Non potevo più salire... venivo dalla chiromante... ero inseguita da un uomo che non volevo mi vedesse... E appena ho visto la vostra porta aperta...

112 - (*C. M.*). Mario seduto sull'orlo del tavolino, Elena sulla poltrona.

ELENA (*continuando*):
— Non ho più pensato che a nascondermi... e sono entrata!

Elena si lascia ricadere sullo schienale.

ELENA (*estenuata*):
— Per favore, datemi da bere!

MARIO (*premuroso*):
— Oh, subito!... Che cosa posso offrirvi?... Un po' d'acqua... fresca?...

ELENA:
— Sì... grazie!

MARIO:
— Un momento!

Mario esce di campo verso la porta. Elena ha un leggero movimento, come per alzarsi la veletta; ma subito torna a fare la commedia, come se Mario, nell'aprire la porta di comunicazione con l'appartamento di Mamma Rosa, potesse vederla.

(Rumore della porta aperta).

COMPLESSO DORINA: APPARTAMENTO MAMMA ROSA — (*Giorno*)

113 - (Soppresso).

114 - (*C. C.*). *Cucina*. Dorina, presso la tavola, sta rammendando le calze di Mario (ovo di legno infilato nel piede). All'udire la voce di Mario che si avvicina cantarellando, essa si fa alla porta dell'ingresso (*panoramica*) ponendosi come in un tenero e sorridente agguato.

VOCE DI MARIO che canterella.

Mario entra a testa prima, con lieta furia, sempre cantarellando; Dorina gli fa paura, come ad un bambino.

DORINA:
— Uh!

Mario ha un soprassalto. Si ferma.

115 - (*P. A.*). Mario e Dorina.

MARIO (*stupito e contrariato*):
— Tu?

Dorina mostra ridendo a Mario le calze, tutte rammendi.

DORINA:
— Educale con un po' di più buon senso, le tue calze!

MARIO:
— Come?... Non sei al lavoro?...

DORINA (*allegra*):
— No... Oggi solo mezza giornata!

Mario si stacca da Dorina, e si avvia verso l'acquaio. (*Panoramica*).

MARIO (*quasi sgarbato*):
— E io invece ho tanto da studiare...

MARIO:
— Scusa... Ho così sete... Un bicchiere d'acqua...

Sul marmo dell'acquaio ci sono dei bicchieri capovolti. Mario ne prende uno, lo riempie; mentre Dorina entra in campo, e gli si avvicina.

DORINA (*timida e insinuante*):
— E... non hai trovato niente in camera?

MARIO:
— Ah, sì!... Grazie; grazie... Scusa se sono un po' nervoso... Domani ho l'esercitazione pratica di patologia...

Frattanto Mario è tornato a volgersi, e si dirige verso la porta, seguito da Dorina, la quale cerca di trattenerlo, e si alza in punta di piedi per farsi baciare (*panoramica*).

DORINA:
— Un bacino...

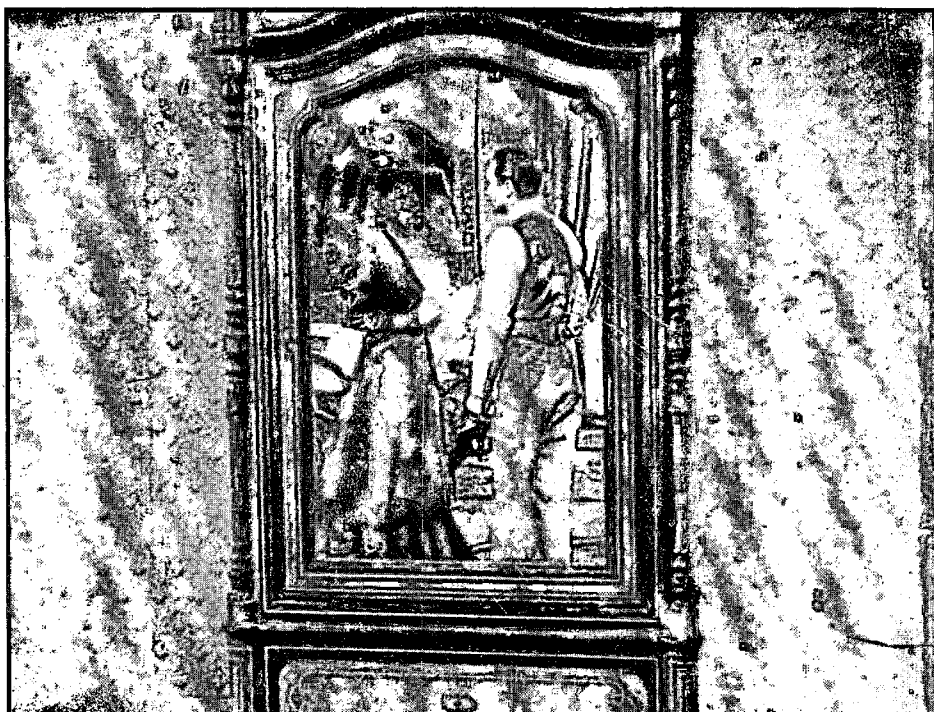
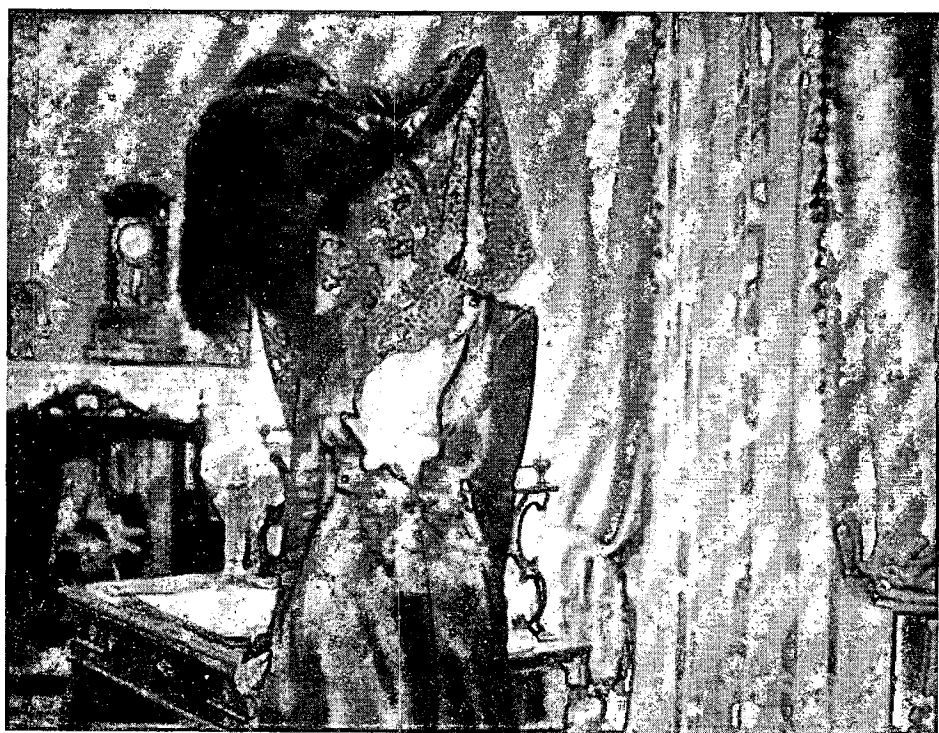
Mario ricambia distrattamente il bacio, e torna a sbarazzarsi di Dorina.

MARIO:
— Dorina... La mamma ci può vedere!... Ho tanto così di dispense..

Mario accenna al malloppo voluminoso delle dispense.

COMPLESSO DORINA: CAMERA MARIO — (*Giorno*)

116 - (*P. A.*). Elena a velo alzato è davanti allo specchio, si vagheggia e si sorride. Poi, d'improvviso, come se ormai temesse il ritorno di Mario, torna a velarsi, corre alla poltrona (*pa-*

F. M. Poggioli — *Addio giovinezza*

noramica) vi si abbandona, accasciata.
(*La panoramica ha incluso in C. L. anche la porta di comunicazione con l'appartamento di Mamma Rosa*).
Mario entra un po' di sbieco, richiude a chiave con delicatezza, si avvicina a Elena, facendo con la mano sottocoppa al bicchiere, e lanciando ancora qualche furtiva occhiata verso la porta.

MARIO:
— Scusate... ho fatto scorrere un poco l'acqua per averla più fresca... Ecco... è purissima...

117 - (*C. C.*). Elena, seduta, Mario, in piedi presso di lei, le tende il bicchiere. Elena, però, non beve subito.

ELENA (*languida*):
— Grazie... ma che cosa penserete di me?

MARIO:
— Penserò che avete sbagliato piano.

ELENA:
— Molto delicato...

Fingendosi ormai più rassicurata, Elena fa per bere, sollevando appena la veletta per quel tanto che le permette di far passare il bicchiere.

MARIO:
— Alzate pure il velo.

Elena come spaventata, riabbassa completamente il velo.

ELENA:
— Ah, no!

MARIO:
— Credete forse che io voglia conoscervi per...?

Mario si volge con sdegno un po' vero e un po' simulato e si allontana di qualche passo (*panoramica*) escludendo Elena.

MARIO:
— Oh, no!... Tenete pure abbassato il velo!...

118 - (*M. P. P.*). **Elena seduta.**

ELENA:
— Perdonatemi... siete arrabbiato con me?...

VOCE DI MARIO (*con fredda pacatezza*):
— No, affatto!

ELENA:
— Sì, invece... Perchè una briciola di curiosità dovrete sentirla voi pure...

119 - (*P. A.*). Mario, rabbonito, torna verso Elena. (*Panoramica a ricongiungerli in C. C.*).

MARIO:
— Una briciola?... una montagna dovete dire... Il mio è un supplizio di Tantalo... Ma vi ho detto che sono un bravo ragazzo... e... adesso ne sono pentito...

ELENA (*con finto rimprovero*):
— Oh!

Mario appoggiando la mano sullo schienale della poltrona, si china verso Elena, la quale si ritrae.

MARIO:
— Sì... perchè vorrei vedere, sapere..

ELENA:
— Sentiamo... Preferite vedere... o sapere?

MARIO (*infocato*):
— Vedere!

Elena lascia un attimo di sospensione, come per rinfocolare le speranze di Mario. Poi si alza e va flessuosamente verso lo specchio (*Panoramica*) si guarda un istante, poi si volta verso Mario.

ELENA (*con civetteria*):
— E se poi aveste una delusione?

Mario attacca fuori campo; ma poi entra subito in campo. A *carrello* lo avviciniamo ad Elena in P. A.

VOCE MARIO (poi subito Mario):
— Impossibile!... Sono certo di non ingannarmi... Poi un uomo vi seguiva... dunque siete bella!

Elena ride, ed esce di campo verso il centro della camera.

ELENA (*ride*).

MARIO (*interdetto*):
— Ma perchè ridete?

120 - (*P. A.*). Elena presso il tavolino come vista da Mario, al quale essa volge le spalle. Ma ecco che si volta, appoggiandosi al tavolino.

ELENA:
— Volete sapere, per esempio chi era l'uomo che mi inseguiva?

121 - (*P. A.*). Elena di spalle. Mario dove l'abbiamo lasciato alla fine del N. 119.

MARIO:
— Sì... chi era?

ELENA:
— Era... una bugia!

Mario fa due passi stupiti verso Elena.

MARIO:
— Come? Una bugia?

ELENA:
— Sì... nessuno mi inseguiva...

Mario si avvicina vieppiù a Elena.

MARIO:
— Oh, allora?

122 - (*P. P.*). Elena.

ELENA:
— E allora... sono venuta per curiosità... Vi ho visto ieri dal terrazzo del S. Giorgio.

123 - (*M. P. P.*). Elena e Mario, a favore di Mario.

ELENA:
— Siete stato magnifico.

MARIO:
— Oh, per carità!... Ma, dal momento che mi avete detto una cosa così carina, non volete proprio lasciarvi vedere?

ELENA:
— No, ora no... Questa sera, semmai...

MARIO (*esaltato*):
— Grazie. E dove?

124 - (*M. P. P.*). Mario ed Elena, a favore di Elena.

ELENA:
— Io vado al Carignano... Sarò in un palco di proscenio.

125 - (*C. M.*). Mario ed Elena, veduti oltre il tavolo, che risultera in P. P. (favorendo i fiori).

MARIO:
— Sola?

ELENA (*eludendo la domanda*):
— Avrò un vestito di seta bianca, e porterò dei fiori.

Mario prontamente toglie dal vaso i fiori di Dorina e li offre a Elena.

MARIO:
— Questi...

Elena prende i fiori con civetteria e se li prova subito al seno.

ELENA:
— Sì, questi... grazie... Siete contento?

MARIO:
— Felice!

Elena minaccia scherzosamente Mario col dito.

ELENA:
— Siamo intesi, però... Voi mi giurate di non dire a nessuno... ma, a nessuno...

COMPLESSO DORINA: APPARTAMENTO MAMMA ROSA — (*Giorno*)

126 - (*C. M.*). Dorina si avanza verso la porta di comunicazione recando un vassoio con servizio di caffè. (*Carrello convergente di avvicinamento*). Cominciamo a udire la voce di Mario.

VOCE MARIO:
— Ve lo giuro, signora... E poi sono dottore... so tenere il segreto professionale...

VOCE ELENA (*ridendo*):
— Professionale, fino a un certo punto!

Dorina, ormai in P. A. ha incollato l'orecchio alla porta. Ora comincia a scuotere la maniglia.

DORINA:
— Signor Mario... aprite!

COMPLESSO DORINA: CAMERA MARIO — (*Giorno*)

127 - (*M. C. L.*). *Semitotale,* come se Dorina, invece di sentire, vedesse. Mario ed Elena sono presso la porta di uscita.

VOCE DORINA:
— Chi è con voi?

Mario ed Elena guardano spaventati verso la porta di comunicazione.

ELENA (*sottovoce*):
— Mio Dio.

128 - (*P. A.*). Mario ed Elena presso la porta di uscita.

MARIO (*sottovoce*):
— Non temete... è la figlia della padrona di casa...

ELENA (*c. s.*):
— Aprite la porta!... Lasciatemi andare.

Mario le bacia la mano.

MARIO:
— Allora, a stasera... al Carignano!

Teatri di posa, locali annessi ed attrezzatura tecnica del C.S.C.

Il terreno su cui sorge il Centro Sperimentale di Cinematografia trovasi sulla destra della Via Tuscolana, al chilometro nono, in posizione sopraelevata rispetto alla campagna circostante, di fronte ai due grandi complessi di costruzioni di Cinecittà e dell'Istituto L.U.C.E.

La sua superficie è di 38.400 metri quadrati (m. 160 × 240) di cui circa 7.000 coperti, 12.000 riservati per le riprese di esterni ed il resto utilizzato per le strade di accesso e di smistamento, per magazzini vari e per giardini.

L'edificio si compone di diversi corpi di fabbrica: e precisamente di un primo corpo a due piani, con una fronte di 88 metri prospiciente la Via Tuscolana, di un secondo corpo intermedio a semplice elevazione e, infine, di un terzo complesso di costruzioni costituenti i teatri di posa ed i locali annessi.

Il primo corpo è costituito da un piano seminterrato e da un primo piano. Nella parte centrale è costruito un atrio d'ingresso al di sopra del quale vi è un salone per riunioni delle dimensioni di m. 10 × 21; nel primo piano: a destra i locali per la Direzione, la Segreteria, l'Amministrazione, la redazione della rivista « *Bianco e Nero* », la Biblioteca e per tutti gli altri uffici; a sinistra: le aule per gli insegnamenti delle varie materie; al centro: un portico a vetrate attorno ad un ampio cortile. Nel piano terreno trovano posto, invece, la sala di sincronizzazione, la sala di proiezione con cabina a doppio posto, tre sale di montaggio, il laboratorio fotografico, la palestra, l'aula per la danza, la cineteca e vari magazzini.

Nel secondo corpo di fabbrica, attorno ad un ampio giardino con portico a vetrate, si trovano sistemati i camerini per gli attori nonchè vari locali di servizio (camerini per generici, sartoria, sala di trucco, tappezzeria, ecc.) ed il bar.

La sala da pranzo ha posto, invece, nella sopraelevazione della parte centrale del primo corpo di fabbrica.

Nel terzo corpo di fabbrica hanno posto i due teatri di posa ed i servizi annessi (attrezzeria, parco lampade, impianto sonoro, locale di condizionamento dell'aria, infermeria, ecc.) nonchè vari ambienti riservati agli uffici tecnici del Centro e della Produzione.

Il secondo ed il terzo corpo di fabbrica fanno parte del complesso destinato alla produzione di film e servono, naturalmente, al tempo stesso anche per le esercitazioni pratiche degli allievi.

In pratica si ha la possibilità di fare le riprese di provini (intesi sia come esame pratico per l'ammissione degli aspiranti, sia come cortometraggi istruttivi per gruppi di allievi prescelti per le esercitazioni) senza disturbare o senza comunque interferire con la realizzazione dei film eventualmente in lavorazione per conto del Centro o di terzi.

A tal uopo l'attrezzatura tecnica e la distribuzione del personale tecnico viene effettuata in modo che tutti i servizi risultano sufficienti allo scopo pur potendosi conservare un perfetto controllo ed una completa autonomia dei vari settori in attività.

COMPLESSO DI OPERE MURARIE E DI ATTREZZATURE TECNICHE PER LA REALIZZAZIONE DI FILM A CARATTERE INDUSTRIALE

A) Teatro di posa N. 1

È delle dimensioni di m. 50 × 25 con un'altezza all'imposta delle capriate di m. 15,30 ed alla sommità delle capriate di m. 20.

Il pavimento è in legno di abete perfettamente levigato in piano. Tutto attorno alla parete corre un cunicolo delle dimensioni approssimative di cm. 50 × 50, coperto in piano con lastre di cemento, nel quale trovano posto i cavi di alimentazione dei quadri utenti.

Dalle pareti sporgono due pensiline in cemento armato che si estendono per tutta la lunghezza perimetrale del teatro. La loro sporgenza è di m. 1,60. La prima trovasi ad un'altezza del piano terra di m. 6,65 in condizioni, quindi, da non intralciare nè la costruzione delle scene, anche assai alte, nè la distribuzione dei ponti luce, per

ambienti costruiti anche molto vicini alle pareti. La seconda è a sei metri dalla prima e, cioè, a 12,65 dal piano terra ed a 2,50 dal piano d'imposta delle capriate.

Le dimensioni del teatro, stabilite nel modo ora accennato, sono le più razionali; esse permettono, infatti, di inquadrare, senza sforature, una delle pareti corte dall'estremità opposta del teatro.

La copertura è in tegole romane sovrapposte ad un tavellonato che poggia su correnti di travi di ferro ancorati, a loro volta, su undici capriate in ferro.

Verso la parte centrale delle capriate corre, per tutta la lunghezza del teatro, una passerella in legno, alla quale si accede mediante una scala che serve, al tempo stesso, per raggiungere le due pensiline.

Alle stesse capriate sono agganciate due robuste rotaie in ferro per l'applicazione di un eventuale carro ponte per riprese di carrelli assai lunghi o per rapido spostamento di materiale di scena da un punto all'altro dell'ambiente.

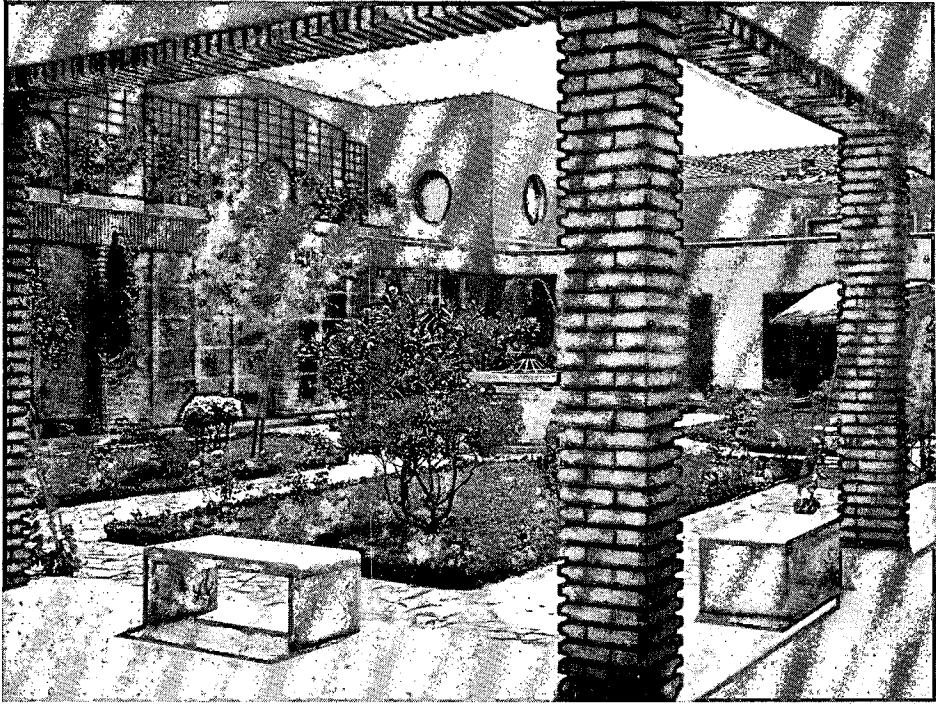
Al teatro si accede attraverso sei porte: due riservate al passaggio delle persone (delle dimensioni di m. 1,20 × 2); due destinate anche al passaggio dell'attrezzatura di scena e dell'arredamento (delle dimensioni di m. 2,15 × 3,45) e le altre due grandissime (delle dimensioni di m. 5,80 × 4,45 con possibilità di aprire solo una parte di esse di m. 4 × 3,45) da utilizzare sia per l'ingresso in teatro di macchine, gru, ecc., sia per una eventuale costruzione contemporaneamente in esterno ed in interno.

Isolamento acustico. — Per mettere il teatro N. 1 nelle migliori condizioni acustiche, tali da permettere un massimo di rendimento nella registrazione del suono, si è dovuto curare in modo particolare sia l'isolamento dell'ambiente dai rumori esterni, sempre dannosi durante la lavorazione, sia la correzione del fattore riflettente delle pareti in modo da raggiungere un adatto tempo di riverberazione.

Per l'isolamento acustico dai rumori esterni i punti deboli della costruzione erano rappresentati dalle porte e dal soffitto. Infatti le pareti, dello spessore costante di 75 centimetri, in tufo con ricorsi di mattoni, rafforzate da ventisei pilastri esterni, presentano un isolamento sufficientemente buono per rumori dell'intensità di 75 decibel.

Nel soffitto è stata costruita una camera d'aria limitata superiormente dal tavellonato, cui si è prima accennato, ed inferiormente da uno strato di Perret.

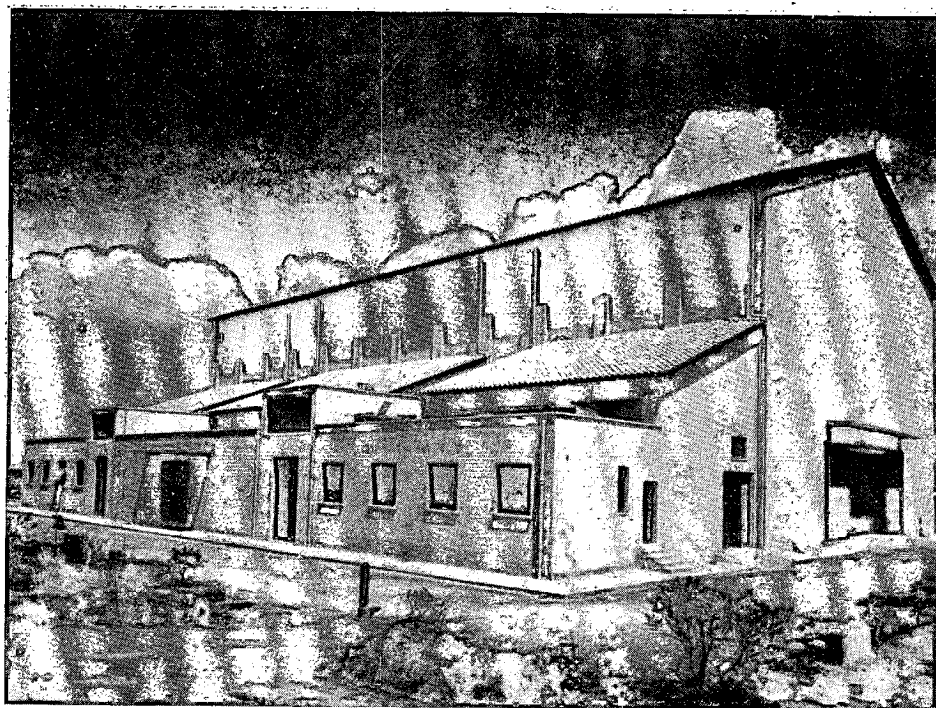
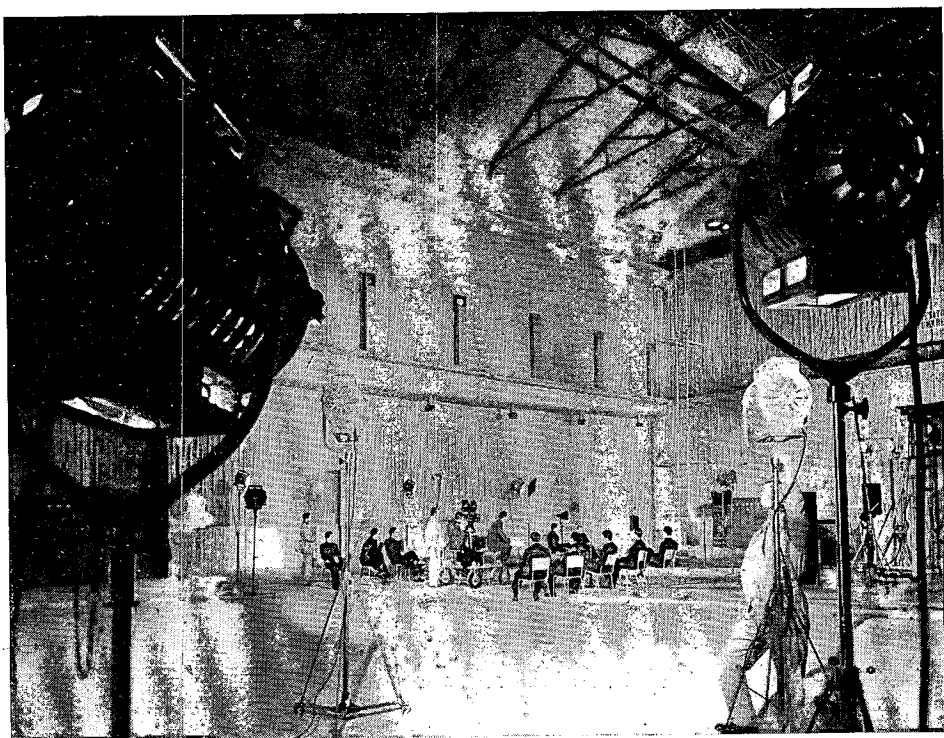
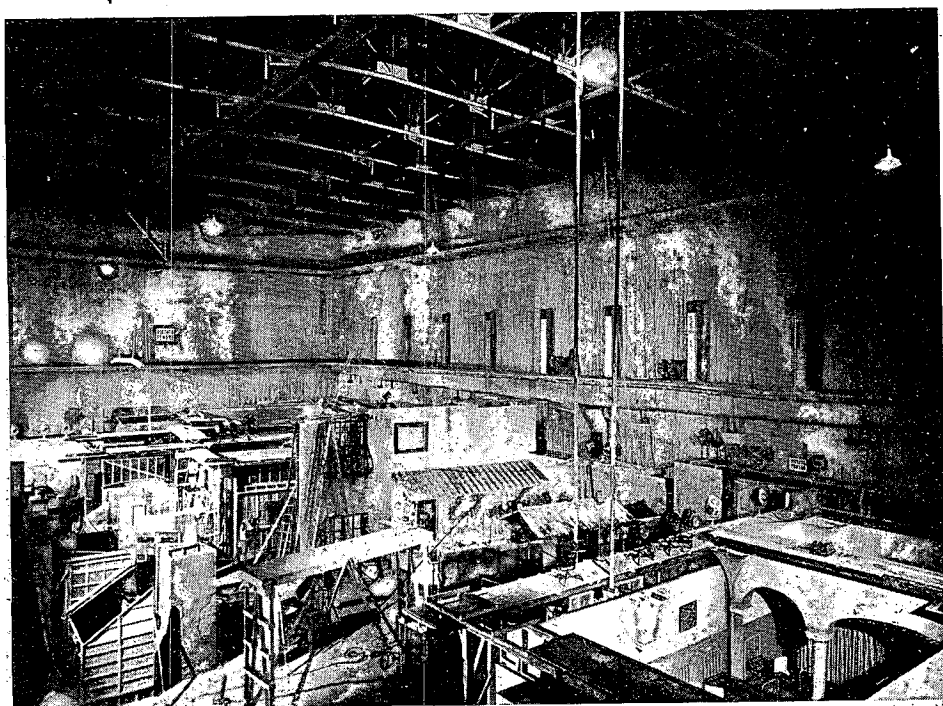
La facciata del C. S. C.

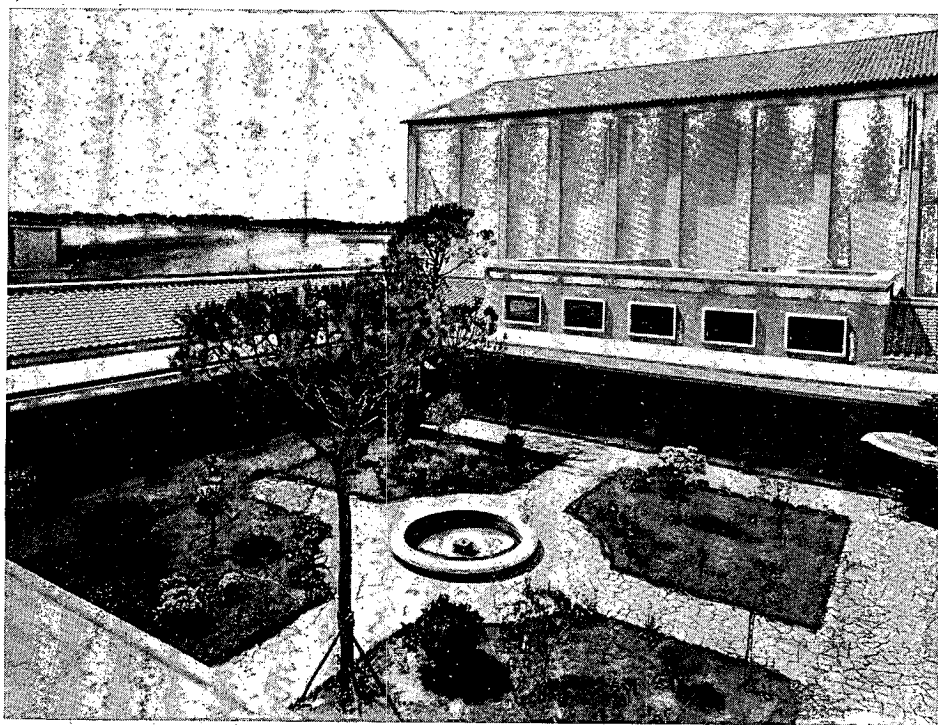
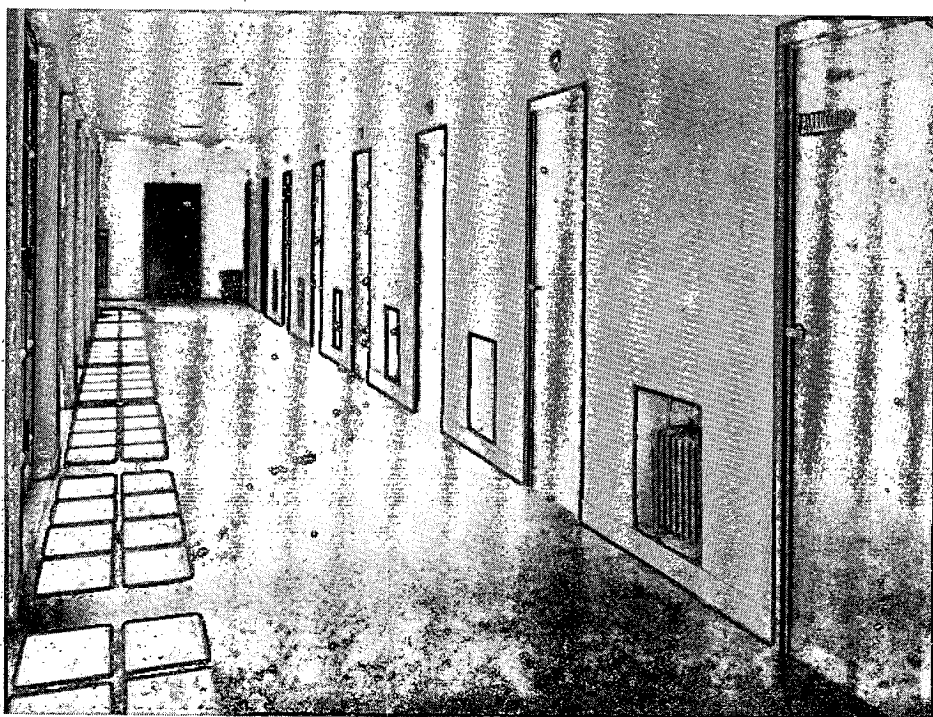
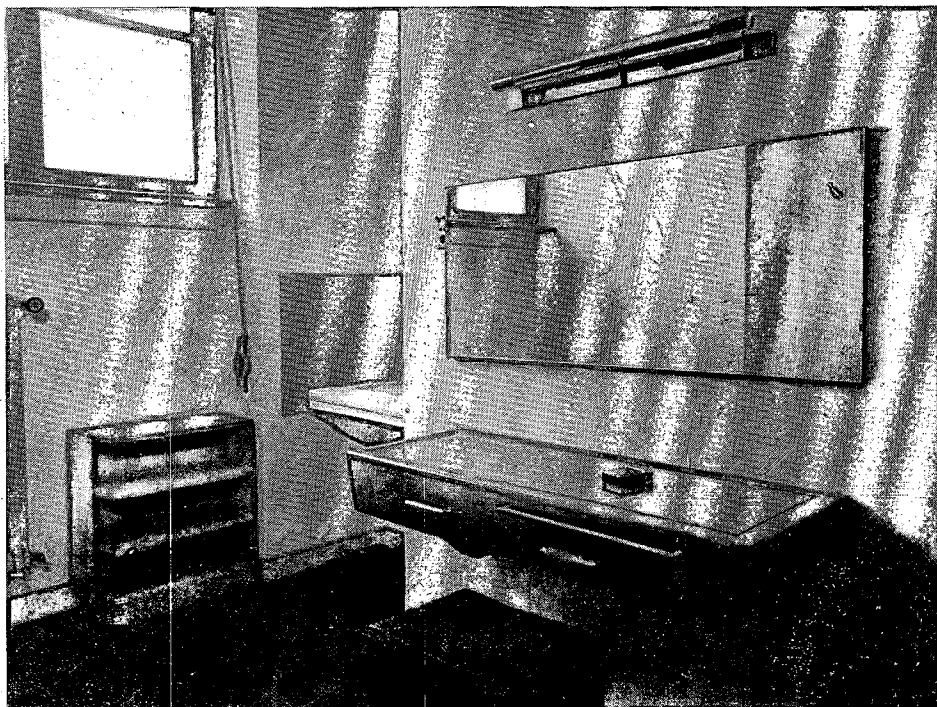
Il C. S. C. visto dalla via Tuscolana

Il cortile del primo corpo di fabbrica

Il vestibolo

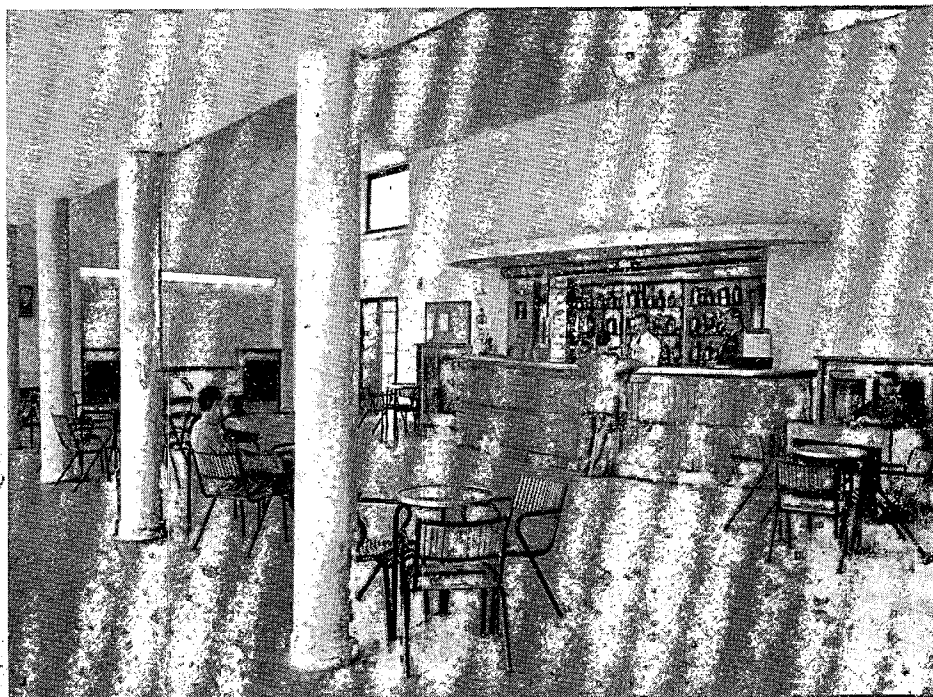
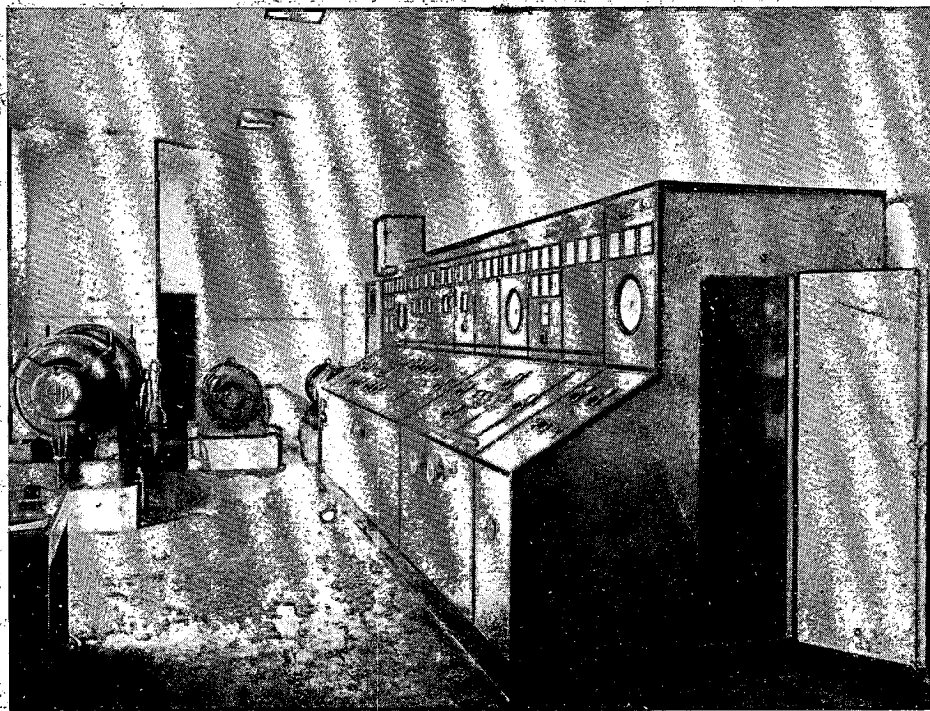
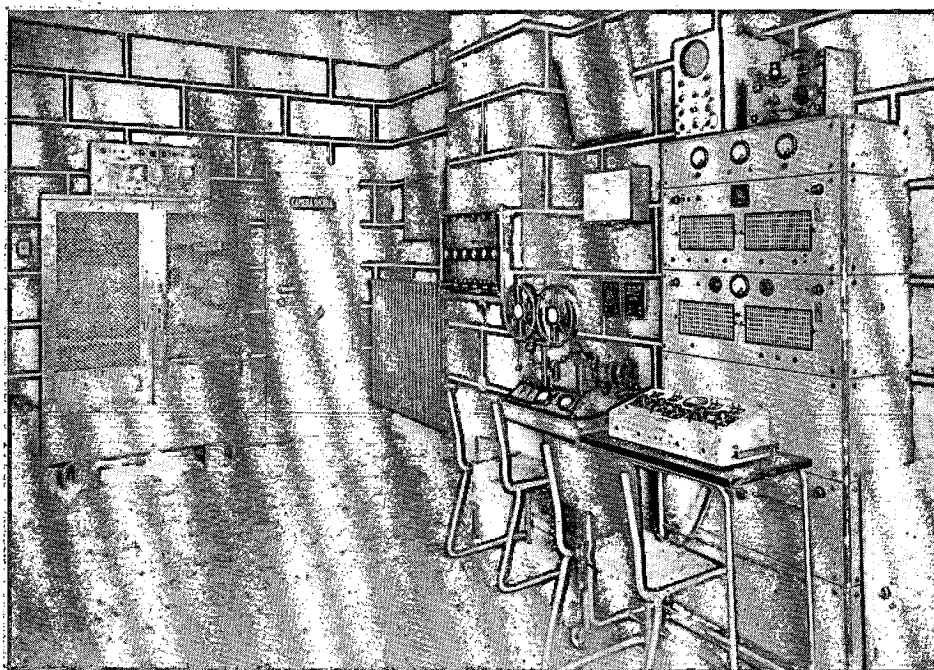
Un lato dello scalone di accesso al vestibolo

La sala delle riunioni

Uno dei locali per docce degli allievi

I teatri di posa e i servizi annessi

Interno del teatro n. 1 durante un'esercitazione degli allievi

Interno del teatro n. 1 durante la lavorazione di un film

TAV. XIII

Il cortile del secondo corpo di fabbrica (al centro dei camerini per attori)

Porticato con camerini per attori

Un camerino per attori

Il bar

TAV. XV

La centrale elettrica: quadro generale e gruppi convertitori

Il reparto sonoro

Le porte sono tutte costruite del tipo asonoro a vari strati di legno, ferro e materiale isolante.

Il tutto è realizzato in modo da poter garantire all'interno un isolamento perfetto per rumori esterni di intensità di 50 decibel: un isolamento, cioè, in pratica, più che sufficiente per dare la possibilità di registrazione del suono nelle migliori condizioni.

Nello studio, invece, della sistemazione delle pareti interne del teatro si è tenuto conto delle seguenti esigenze:

— ottenere un tempo massimo di riverberazione di 0,8 secondi;

— realizzare un assorbimento aselettivo alle varie frequenze;

— impiegare dei complessi assorbenti tali da lasciare inalterato lo spettro delle frequenze emesso in teatro;

— aumentare sensibilmente il valore medio dell'assorbimento e quindi impiegare, nello stesso tempo, materiali assorbenti di spessore minimo realizzando, a tal fine, una camera d'aria di cm. 2,5 dietro al materiale assorbente.

Per la sistemazione del materiale assorbente sulle pareti e sul soffitto è prevista una zappolatura di listelli in legno di cm. 2,5 × 5 disposta in senso orizzontale ad interasse normale, fra listello e listello, di cm. 50, ridotto, nelle zone più soggette ad urto, a cm. 25.

Il materiale assorbente prescelto è il Vetroflex. Per le pareti esso ha lo spessore di 20 mm. ed è ricoperto sulla parte esterna da una tela leggera del tipo Calicot. La superficie delle pareti coperta da Vetroflex è di 3500 metri quadrati circa.

Il soffitto, relativo alle due falde della copertura, è, invece, coperto da due strati di Vetroflex dello spessore ciascuno di 15 mm. allo scopo di ottenere anche un sensibile isolamento dai rumori esterni. Uno degli strati è allocato nella camera d'aria determinata dal Perret; il secondo strato, rivestito all'esterno di Calicot, è fissato sulla superficie interna.

La superficie coperta del soffitto è di 1350 metri quadrati; in tal modo tutte le superfici intere del teatro, per un complesso di 4850 metri quadrati, risultano sistemate acusticamente in condizioni tali da ottenere il desiderato tempo di riverberazione di 0,8 secondi.

Vasca per le riprese subacquee. — Sul lato destro del teatro, al di sotto del pavimento in legno, esiste una vasca a tenuta d'acqua utile tanto per lo smaltimento delle acque usate nelle scene di pioggia artificiale, che per eventuali riprese subacquee.

Tale vasca, profonda m. 4 dal piano del pavimento, è delle dimensioni di m. 7 × 8. Agli angoli della vasca sono ricavati quattro settori circolari, del raggio di m. 1,50, forniti ciascuno di due finestre con *Dalle di Saint Gobain* a perfetta tenuta per permettere l'illuminazione sotto il pelo dell'acqua alla profondità media di m. 1,70 e di m. 3 dal fondo.

Su uno dei lati da m. 7 si affaccia inoltre una seconda vasca delle dimensioni di m. 2 × 2,55 da servire per l'operatore e per la macchina da presa. Sulla parete di comunicazione delle due vasche esiste un'apertura coperta da una *Dalla* (dimensioni cm. 57 × 57 ad un'altezza media dal fondo di m. 2,20) che permette la ripresa delle scene preparate sotto l'acqua.

Dette vasche si possono coprire con cassettoni di legno in modo tale che il piano levigato del teatro rimanga sempre perfettamente stabilito quando non occorra servirsi di esse.

B) Reparto elettrico del Teatro di posa.

Per sopperire al completo fabbisogno di energia elettrica occorrente durante la lavorazione di film a carattere industriale esiste un complesso di impianti che qui appresso vengono descritti:

1) *Centrale elettrica di bassa tensione.* — Progettata in un locale apposito, distante un centinaio di metri dal teatro di posa, la centrale elettrica contiene in opera un complesso costituito da macchinario elettrico ed un quadro generale.

Il primo comporta macchine elettriche a corrente alternata e continua adatte alla generazione delle speciali correnti in uso per l'esercizio tecnico della cinematografia. Esse sono:

— un gruppo convertitore da 155 HP per la produzione della corrente continua necessaria agli archi, dotato di un cofano per l'avviamento automatico e di un reostato dinamo a servomotore. Sulla linea di alimentazione dei quadri utenti del teatro è inserita una impedenza di filtro da 80 millihenry a 1000 ampere;

— un gruppo convertitore a corrente continua da 30 Kw accoppiato elettricamente con altro gruppo convertitore da 25 Kw a corrente alternata per la produzione di corrente elettrica a 45 hertz rigorosamente costanti.

Il quadro è costituito da un complesso che raccoglie il servizio per tutte le utenze normali e speciali del Centro.

L'impianto è costruito secondo i più moderni criteri tecnici ed è dotato di tutti quegli automatismi, controlli e misure tali da garantire la massima protezione al macchinario, agli impianti ed alle persone.

2) *Impianto per la distribuzione delle utenze di illuminazione industriale.* — È costituito da linee di alimentazione a corrente continua ed alternata e da un sistema di distribuzione ad anello, nel teatro grande, pure a c.c. ed a c.a., nonchè di un quadro generale di comando e controllo e da tre quadri prese utenti.

Tutto l'impianto è previsto per un carico complessivo di 3000 ampere sulla corrente alternata e di 2000 ampere sulla continua.

Ogni quadro è provvisto di prese adatte per cavi volanti, una per fase e per polo, adatte ciascuna al ritiro massimo di 400 ampere, nonchè di prese analoghe per la corrente continua.

Attualmente il Centro dispone per le necessità delle riprese a carattere industriale delle tensioni e delle potenze appresso indicate più che sufficienti per qualsiasi richiesta in teatro:

corrente alternata: tensione 125 volta - potenza prelevabile 150 Kw di cui 100 convertibili in corrente continua a 110 volta.

3) *Impianto per la distribuzione delle utenze di forza motrice a frequenza costante.* — È costituito da linee a corrente alternata e da un sistema di distribuzione ad anello del quale fanno parte tre quadri prese utenti.

Ogni quadro è provvisto di prese adatte per spine normali monofasi (125 V.), bifasi (220 V.) e trifasi (220 V.).

4) *Parco lampade.* — Completa l'impianto elettrico un locale destinato alla riparazione ed alla conservazione dei proiettori, degli archi e del materiale tecnico.

L'attrezzatura del reparto elettrico è la seguente:

a) *Archi*:

1 arco da 150 ampere, aperto anteriormente, con specchio parabolico;

3 archi da 70 ampere con lente Fresnel da mm. 150 e avvicinamento dei carboni a mano, forniti di reostato per 40, 50, 70 ampere.

b) *Proiettori*:

28 proiettori da 5000 watt;
4 proiettori da 3000 watt;
73 proiettori da 2000 watt;
38 proiettori da 1000 watt;
52 proiettori da 500 watt;
2 plafoniere da 2000 watt;
2 bilance da 2000 watt.

c) *Accessori vari*:

150 piedi da ponte;
104 stativi di cui 27 a sollevamento meccanico;
60 cassette con cavi;
4 pastorali;
1 cassetta con velatini, gelatine, ecc. per tutti i tipi di proiettori elencati.

Detto materiale di tipo modernissimo, costruito per la massima parte dalla Ditta Rispoli, costituisce quanto di più perfetto oggi esiste sul mercato cinematografico.

C) REPARTO MATERIALE PER SCENE.

Il teatro è corredato da tutto il materiale occorrente per la costruzione delle scene. E precisamente:

1300 metri quadrati di telai di varie misure;
110 cavalle di varie misure;
42 barelle;
112 fusti;
120 squadre;
150 tironi;
52 praticabili di varie misure;
4 trabanelli;
15 scale a libretto;

nonchè palanche, sostacchine e tutto quanto può necessitare per una rapida e sicura realizzazione di complessi anche assai vasti di costruzioni.

Detto materiale è sistemato in ampi magazzini situati nelle vicinanze del teatro e che coprono un'area di circa 400 metri quadrati.

D) Condizionamento dell'aria.

A fianco del teatro trovasi un locale destinato alle camere di condizionamento dell'aria del teatro ed al macchinario occorrente.

Nella stagione invernale con temperatura esterna supposta di 0° C. detto impianto può portare e mantenere la temperatura del teatro a 18° C.

Nella stagione estiva con temperatura di 35° C. ed umidità di circa 45-55 % il teatro può essere tenuto ad una temperatura di 28° C. con umidità relativa del 60 %.

La circolazione dell'aria condizionata, controllata da strumenti di misura opportunamente dislocati nell'interno del teatro e nelle camere di condizionamento, è forzata a mezzo di un elettroventilatore ed è umidificata o riscaldata a seconda della necessità.

L'immissione dell'aria avviene a mezzo di bocche sistemate sopra e sotto la prima pensilina; l'aspirazione dell'aria viziata avviene, invece, dal basso, quasi al livello del pavimento, a mezzo di bocche regolate da serrande ad apertura variabile.

Come ambienti accessori dell'impianto di condizionamento dell'aria esistono: un pozzo per la fornitura dell'acqua, un vascone interrato all'esterno del teatro della capacità di 150 metri cubi ed un locale per elettropompe centrifughe necessarie per la circolazione dell'acqua nei vari servizi.

E) Locali accessori del teatro.

Per il normale andamento della lavorazione dei film i seguenti locali sono considerati complemento del teatro di posa:

- 15 camerini ad un posto;
- 1 camerino grande per generici;
- 1 sala per trucco;
- 2 locali per le docce;
- 2 gabinetti;
- 1 capannone completo per uso delle maestranze e dei figuranti completo di docce e gabinetti;
- 2 camere oscure;

1 attrezzeria;
2 locali per uso uffici della produzione;
1 locale per infermeria;
1 sartoria;
1 tappezzeria.

F) Reparti tecnici connessi col teatro di posa.

1) *Reparto sonoro.* — Situato in un locale adiacente al teatro di posa il reparto sonoro è attrezzato in modo tale da sopperire alle necessità delle riprese di un film a carattere industriale.

Esso è dotato di un impianto di registrazione al quale sono state apportate tutte le modifiche necessarie per renderlo atto a rispondere a tutti i più recenti postulati della tecnica cinematografica.

2) *Reparto macchine da presa.* — Dotato di due macchine da presa 35 mm. e di un carrello.

La prima di esse del tipo « Ventimiglia », è predisposta per il collegamento con l'impianto sonoro del Centro, essendo anch'essa, come il recorder, azionata con motore sincrono trifase a 45 hertz ed essendo dotata di tutti quei requisiti che ne permettono una marcia regolare e silenziosa.

La seconda del tipo Bell & Howell è meglio adatta per riprese di esterni o per scene mute.

Entrambe le macchine sono corredate dei necessari obbiettivi, filtri, diffusori, motori per corrente continua (12 Volta), cavalletti, ecc.

Il carrello a gomme pneumatiche è di modello perfezionato ed è fornito di rotaie a giunti metallici che permettono di spostarlo, durante le riprese, in modo perfettamente uniforme e rettilineo.

3) *Reparto falegnameria.* — È attrezzato con le seguenti macchine:
1 sega a nastro montata su sfere con relativo motore;
1 toupie-fresatrice ad albero verticale con motore;
1 bucatrice orizzontale con supporto a croce e motore;
1 sega circolare ad incastellatura con motore;
1 piallatrice combinata per filo e spessore (larghezza 400 mm.) con motore;
1 affilatrice con motore;

più tutti gli accessori necessari per il perfetto funzionamento di dette macchine.

La falegnameria è sistemata in un ampio locale all'uopo costruito, distante dal teatro di posa, nelle vicinanze della centrale elettrica.

4) *Reparto montaggio.* — È costituito da una sala di montaggio situata nella stessa ala del fabbricato destinato agli uffici della produzione.

Essa è corredata di una moviola del tipo Prevost e dell'apparecchiatura necessaria per la lavorazione dei film (accoppiatrice, piatti avvolgifilm, incollatrice, ecc.).

5) *Cinema.* — Questo ambiente prevalentemente destinato alle esigenze della scuola, e perciò ricavato nel primo corpo di fabbrica, è costituito da una sala per le proiezioni e da una cabina.

La sala ha le dimensioni di m. 10 × 16 ed ha il pavimento in legno adagiato secondo un piano leggermente inclinato verso lo schermo.

Lo schermo di tela « Sonora » trovasi al fondo di un piccolo palcoscenico sopraelevato dal pavimento di circa 80 centimetri e sistemato in forma decorativa.

Nella sala sono sistemate 80 poltrone.

L'isolamento acustico delle pareti e del soffitto è eseguito in materiale Vetroflex, al quale però per ragioni di estetica e di robustezza sono sovrapposti pannelli di gesso opportunamente forati per permettere il raggiungimento del tempo di riverberazione utile per la buona riproduzione del sonoro.

Il cinema è servito da un impianto di condizionamento dell'aria il quale oltre a permettere l'immissione di aria avente le stesse caratteristiche di quella immessa nel teatro di posa e, quindi, temperata a seconda delle esigenze della stagione, permette indipendentemente anche l'espulsione dell'aria viziata a mezzo di un elettro-aspiratore a lenta velocità di assorbimento.

La cabina è dotata di un doppio impianto di proiettori del tipo Cinemeccanica Victoria VII, ultimo modello, uno dei quali accoppiato meccanicamente con un impianto per la riproduzione di colonne sonore (tandem).

L'impianto di riproduzione del suono è del tipo bifonico D65 della Cinemeccanica Allocchio & Bacchini con complessi di altoparlanti multicellulari atti alla riproduzione di basse ed alte frequenze.

Gli archi ad alta intensità sono alimentati da due gruppi di raddrizzatori ad ossido di selenio.

6) *Reparto sincronizzazione.* — È costituito da una sala per gli attori e per l'orchestra, da un complesso di camere per il reparto sonoro e da una cabina di proiezione.

La sala, delle dimensioni di m. 14 × 9, alta m. 7, è completamente rivestita, sulle pareti e sul soffitto, di pannelli acustici ribaltabili coperti da un lato di legno e dall'altro di Vetroflex.

È possibile in tal modo ottenere variazioni del tempo di riverberazione entro limiti assai vasti, tali da permettere al fonico la registrazione del suono nelle condizioni meglio adatte alle necessità della ripresa.

Il reparto sincronizzazione è situato nelle vicinanze del cinema; la stessa cabina di proiezione serve infatti sia per le esigenze della proiezione normale nella sala del cinema con i due proiettori Victoria VII prima descritti, sia per le necessità della sincronizzazione con altri impianti di proiezione e complessi di mischiatura.

COMPLESSO DI OPERE MURARIE E DI ATTREZZATURE TECNICHE PER LA SCUOLA

A) Teatro di posa n. 2.

È delle dimensioni di m. 16 × 13,50 suddiviso in due sezioni alte rispettivamente m. 3,90 e m. 6.

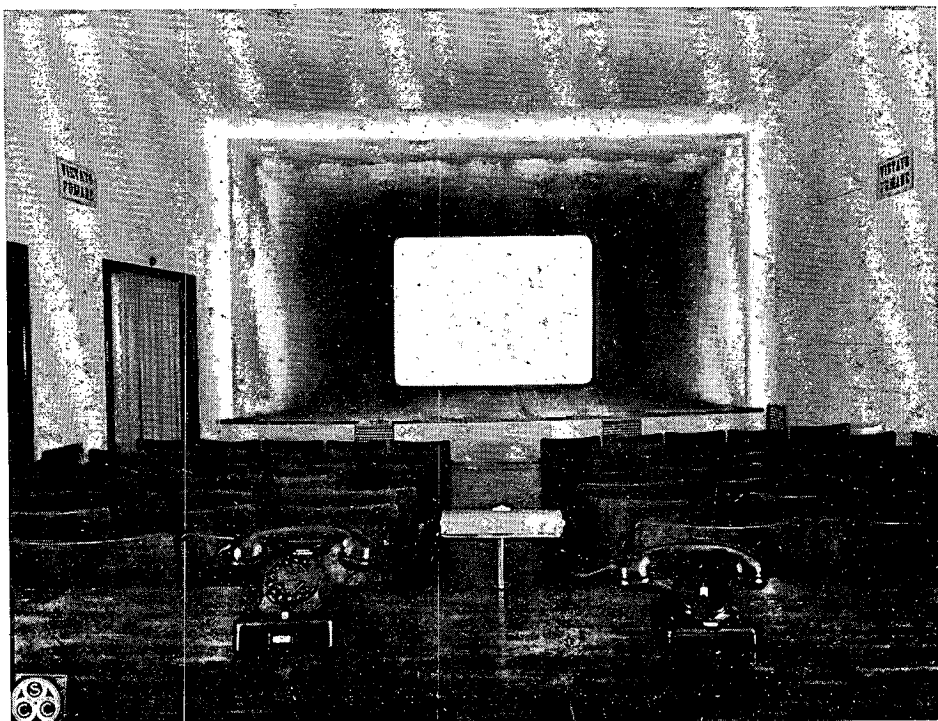
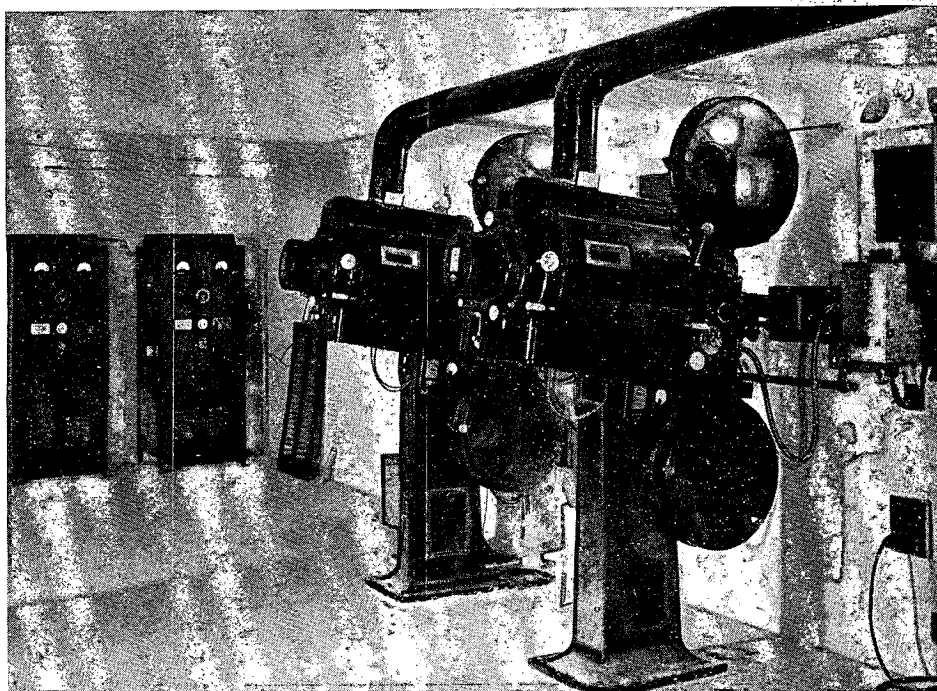
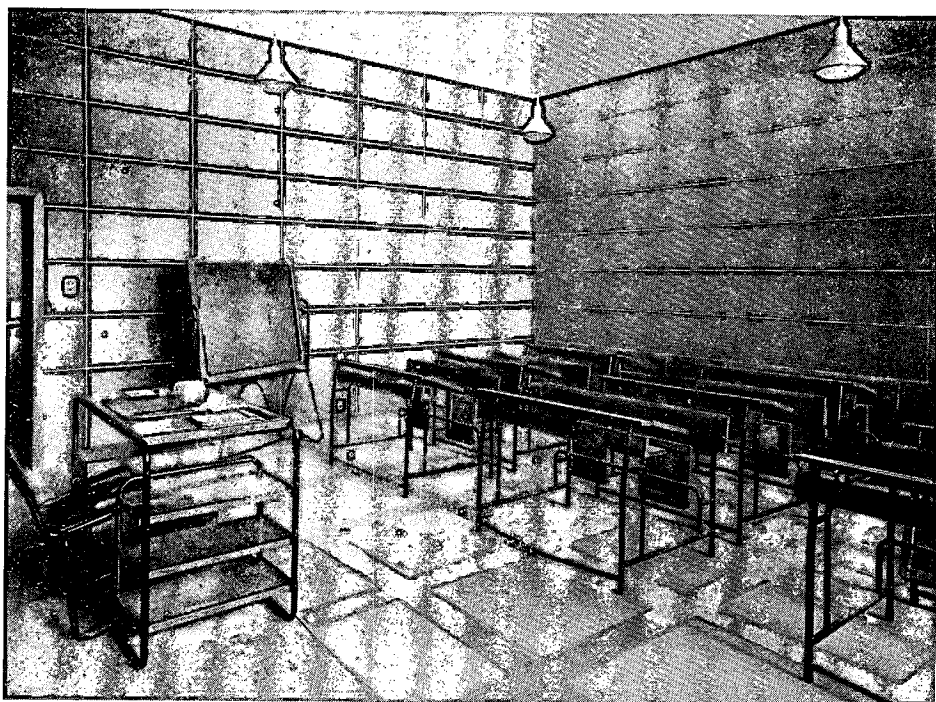
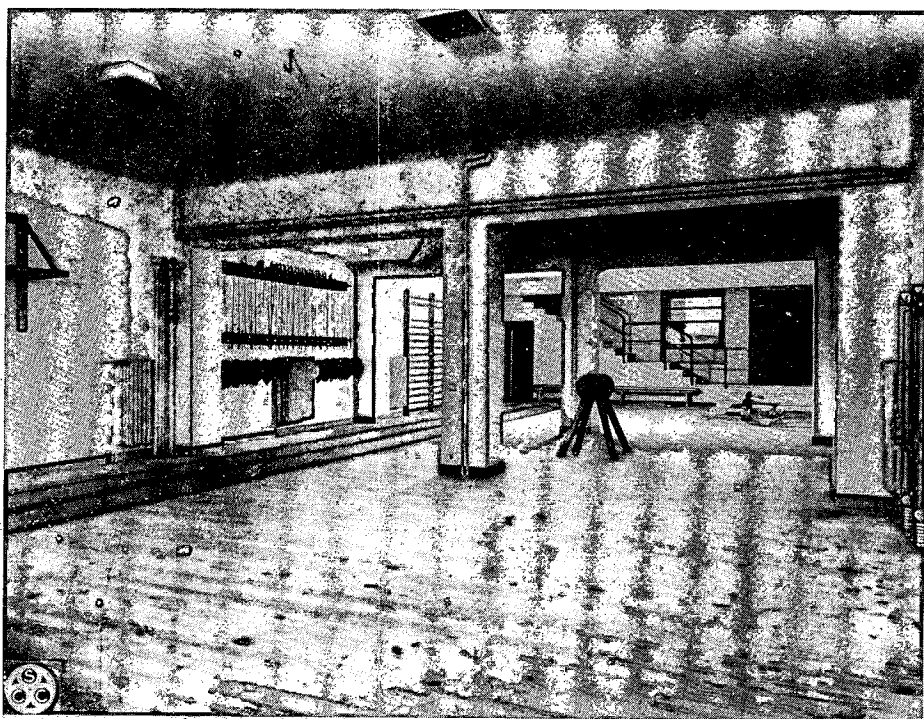
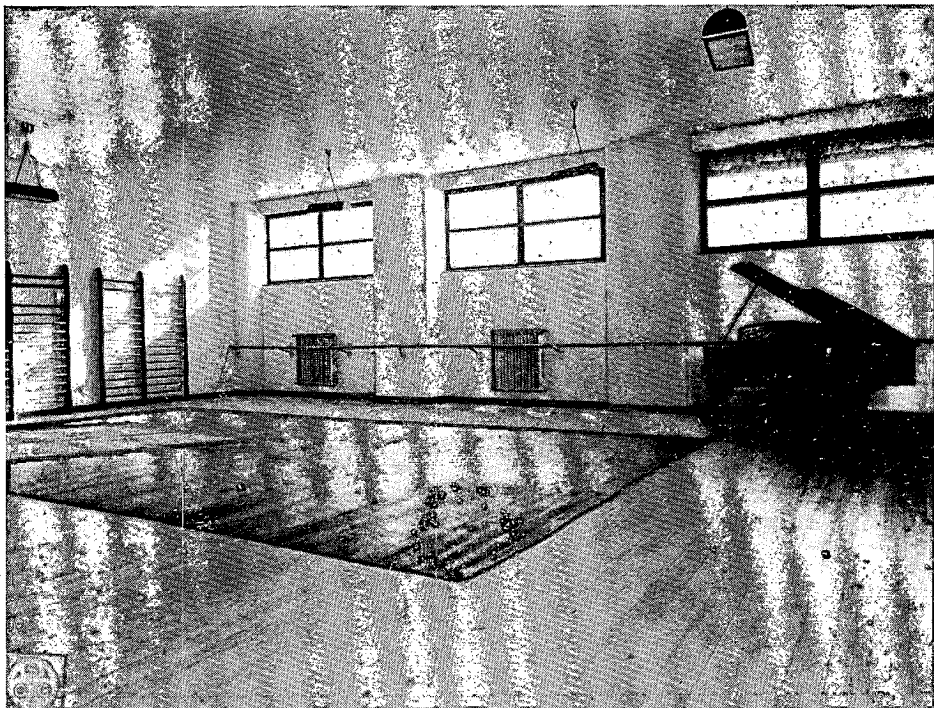
Il pavimento è in legno di abete perfettamente levigato in piano.

Al teatro si accede attraverso tre porte, due delle quali delle dimensioni di m. 1,70 × 3 e l'altra di m. 3,15 × 2,80.

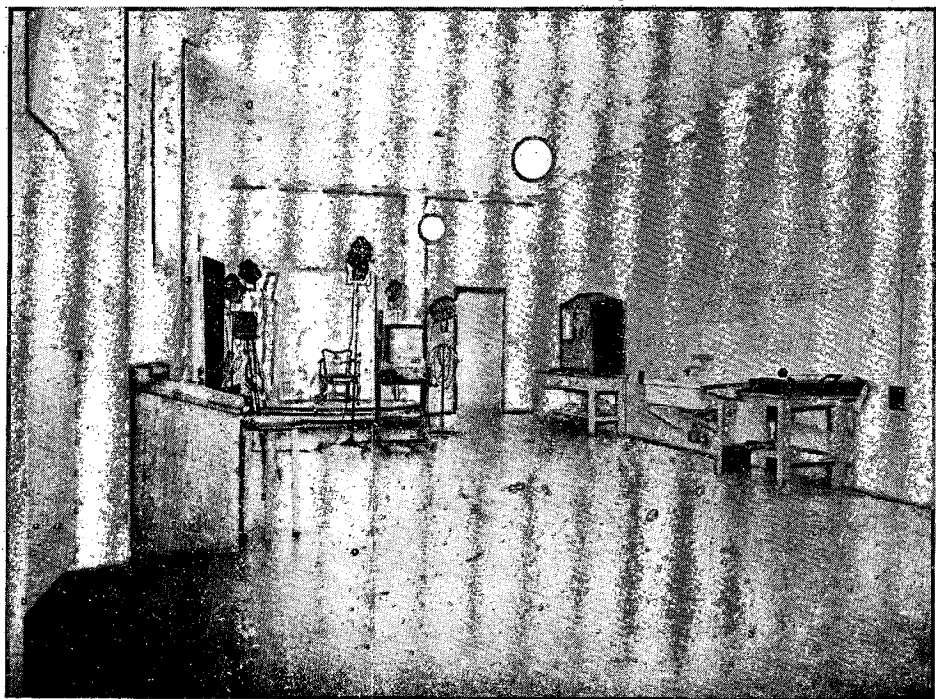
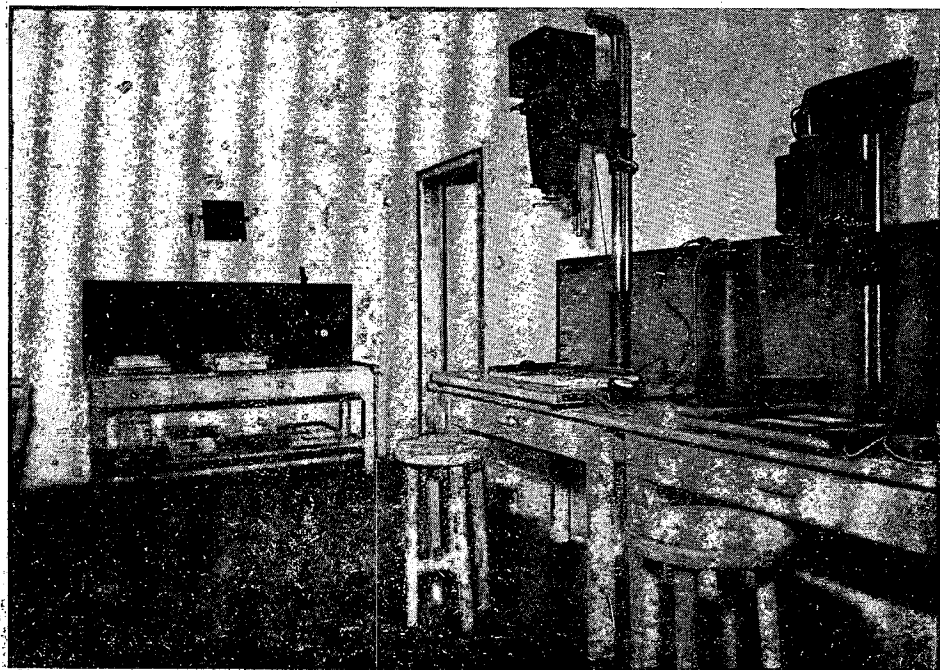
Il teatro è isolato acusticamente mediante applicazione di feltri di Vetroflex in perfetta analogia a quanto è stato fatto per il teatro n. 1.

I servizi tecnici di questo teatro, destinati in modo particolare alle esercitazioni di ripresa degli allievi, sono praticamente gli stessi di quelli già descritti per l'altro teatro.

E precisamente:

1) la corrente elettrica viene erogata dalla stessa centrale elettrica: esiste in teatro un quadro prese utenti analogo a quelli esistenti

La sala di proiezione

La cabina di proiezione

L'aula di regìa

La palestra ginnastica

La sala di danza

La sala per taglio negativi e passafilm

TAV. XIX

Sala per riprese di fotografie

Camera oscura per la stampa e l'ingrandimento dei negativi

nel teatro n. 1 e collegato in circuito sullo stesso anello di distribuzione, nonchè un quadro prese per forza motrice e frequenza costante;

2) il riscaldamento dell'ambiente è ottenuto a mezzo di termosifoni collegati col circuito generale del riscaldamento del Centro;

3) il reparto sonoro può agevolmente funzionare, a mezzo di cavi provenienti dai cunicoli, anche in collegamento con il teatro n. 2. Oltre al reparto sonoro gli allievi del corso di fonica hanno a loro disposizione un altro locale adibito a laboratorio e corredato di molti utili apparecchi di misura e di controllo;

4) per il parco lampade, la falegnameria, il cinema e la sala di sincronizzazione gli ambienti ed i mezzi tecnici sono quelli già descritti per il teatro di posa n. 1.

Esistono inoltre i seguenti servizi e mezzi tecnici riservati esclusivamente alla scuola.

B) Sale di montaggio.

Ricavate nel piano seminterrato del primo corpo di fabbrica esistono tre sale di montaggio, una delle quali corredata di una moviola Prevost e di tutti gli accessori, destinata al montaggio dei provini, la seconda riservata per il taglio dei negativi e per la passafilm, la terza adattata provvisoriamente a sala di proiezione per il passo ridotto.

C) Sale per il trucco.

Si compongono di un ambiente destinato al trucco degli allievi (sia per i provini che per le esercitazioni fotografiche) e di due camerini rispettivamente per il parrucchiere e per il barbiere.

Sono corredate con poltrone in ferro e pegamoide, armadi, specchi, lavabi, ecc., e con quanto può concorrere alle esigenze del trucco.

D) Reparto fotografico.

Composto di un ampio salone per riprese di fotografie (delle dimensioni di m. 16 × 6) e dotato di un proprio parco lampade, nonchè

di tre camere oscure per lo sviluppo dei negativi e per la stampa dei positivi fotografici.

I principali apparecchi di cui è dotato il reparto sono:

una macchina Leica con obbiettivi, mirino universale, due dispositivi per riproduzioni, apparecchio per lampade « Vacublitz »;

una macchina da studio formato 24 × 30 con obbiettivi;

una macchina Neu-Gorlitz pieghevole formato 13 × 18 con obbiettivi;

una macchina Tornthon-Pikard da campagna formato 10 × 15 con obbiettivi;

filtri Wratten e diffusori Eastman-Kodak;

ingranditore Durst-Laborator per tutti i negativi fino al 13 × 18;

sistema di illuminazione a luce diffusa ed a condensatore, con orologio contasecondi interruttore;

illuminazione delle camere oscure per lavorazione dei positivi ottenuta con lampade a muro Durst;

illuminazione della camera oscura per lo sviluppo dei negativi ottenuta con lampada a muro Agfa;

sviluppo dei negativi con tank Kodak e bacinelle Leica-Correx.

E) Attrezzatura per riprese cinematografiche.

Oltre alle due macchine 35 mm. descritte fra l'attrezzatura tecnica del teatro n. 1 gli allievi possono utilizzare le seguenti altre macchine:

1) *Macchine da presa*:

Per il formato 35 mm.:

una Hodress con caricatori da 30 m. completa di una serie di obbiettivi;
una Kinamo Zeiss con caricatori da 25 m.

Per il formato 16 mm.:

una Filmo della Bell & Howell con caricatori da 30 m. e serie di obbiettivi;
una Kodak Special con caricatori da 30 m. e serie di obbiettivi;
una Siemens tipo B con caricatori da 15 m.

2) *Proiettori*:

una Kodascope mod. L 750 W con due obbiettivi;
una Agfa CSR 100 W con un obbiettivo.

F) CINETECA E BIBLIOTECA.

Infine completano il corredo tecnico, messo a disposizione dell'insegnamento, una cineteca ed una biblioteca.

La cineteca, dotata di oltre 150 film, scelti tra i più interessanti dal punto di vista culturale che è stato possibile acquistare sul mercato, è uno dei più importanti Archivi filmistici italiani.

Nella cineteca trovano, altresì, posto i provini girati al Centro Sperimentale dalla sua fondazione ad oggi.

La biblioteca, ricca di oltre mille opere, per la massima parte di carattere cinematografico, è forse la più completa del genere e quanto di più utile e proficuo possa esistere per formare negli allievi quel corredo di cognizioni e di insegnamenti che valgono poi in pratica a renderli idonei alle mansioni loro assegnate.

Dal rapido quadro, fin qui fatto, degli impianti a carattere tecnico del Centro Sperimentale di Cinematografia, appare evidente quale somma di problemi di carattere tecnico e pratico siano stati risolti per poter raggiungere risultati efficaci, tali da portare questo nuovo Istituto, forse unico nel mondo nel suo genere, a rispondere alle funzioni ed agli scopi per cui venne fondato.

E se molta strada è stata fatta per portare il livello tecnico del Centro in condizioni tali da potersi stimare all'altezza di ogni esigenza scolastica ed industriale, più ancora sarà fatto negli anni venturi onde poter raggiungere quel primato assoluto che è negli intenti e negli scopi di quanti vogliono vedere la cinematografia italiana su un piano di assoluta supremazia europea.

PAOLO UCCELLO

Strade nel cinema

Prima ancora di essere un mezzo di comunicazione la strada è una immagine poetica; ci si perdoni il paradosso che non apparirà però tanto illogico a chi consideri quanto cammino abbiano fatto le strade in letteratura e in poesia. Ma a parte il credito che può avere avuto dalla letteratura la strada è una immagine poetica perchè è legata costantemente alla migliore delle nostre ambizioni: percorrere il mondo.

Un economista verrà poi a dirci come la strada sia fra i primi strumenti della civiltà e che nella storia del progresso essa è una delle scoperte fondamentali, immediatamente successiva a quella della ruota. Verità lapalissiana che neppure per un analfabeta ha necessità di essere illustrata. Comunque sia le strade percorrono tutto il mondo e si fermano soltanto ai margini della terra per allacciarsi ad altre e poetiche vie, quelle del mare. Quindi qualsiasi fantasia sulle terre più lontane sarà sempre strettamente connessa all'immagine di una strada.

Si suol dire: « il mondo cammina »; l'immagine è tutta spirituale ma il mondo materialmente cammina e in relazione al cammino materiale tanto più progredisce idealmente. Per questo la strada sarà sempre il più esatto simbolo di un mondo in evoluzione. In conseguenza di questi motivi la strada è stata assunta come personaggio in letteratura ed in poesia.

Si domanderà qualcuno il perchè di questa premessa che non ha, apparentemente, nulla a che vedere con l'argomento. Le premesse sono sempre inutili e sempre servono; talvolta fissano dei punti fondamentali, talaltra, invece, sono un'abile introduzione di un mondo astratto in cui lo scrittore vuol condurre chi legge. Questa volta l'artificio è doppio poichè se è necessario chiarire perchè la strada abbia nel linguaggio cinematografico una sua funzione narrativa è anche necessario

trasportare la trattazione in un mondo ideale per non correre il rischio di concludere in un'arida indagine statistica.

Sarà intanto necessario affermare che se le strade hanno avuto l'onore dello schermo contemporaneamente alla nascita stessa del cinematografo che ha effettuato in esterno le prime riprese, non è da questo momento che cominciano ad interessarci. L'interesse comincia quando il cinema, divenuto arte nonostante il parere contrario dei critici, ha assunto una strada qualunque in funzione di dettaglio narrativo. Non potrà certamente questa nota essere una completa storia delle apparizioni di strade nel cinema ma soltanto una garbata sintesi di come l'arte — muta prima e sonora poi — le ha inserite nel racconto.

* * *

Le vie apparvero nei primi film muti semplicemente come aridi dettagli. Il primo cinematografo nostro limitava, come è noto, il metraggio dei primi film a soggetto ai trecento-trecentocinquanta metri; la lavorazione era ispirata a rigidi criteri di economia poichè non esistendo il largo circuito di sale il costo del film doveva essere rimborsato con la vendita di un piccolo numero di copie. Gli interni perciò erano quanto mai elementari e sempre gli stessi, per gli esterni si larggheggiava maggiormente dato che, dovendo comunque lavorare con la luce naturale, non si verificava la differenza di costo produttivo che limita oggi le riprese in esterno.

Così assai spesso il vecchio cinema scelse una via per fare svolgere dei colloqui che oggi invece si realizzano in interno. Era sempre in istrada che i protagonisti si incontravano, in un giardino si ambientavano le scene d'amore, in una carrozza l'amante vedeva passare il traditore con un'altra donna.

Abbiamo detto con funzioni di dettaglio, mentre a qualcuno potrebbe sembrare che le vie della città avessero invece una loro funzione nei punti culminanti della storia. A chiarire questa apparente contraddizione si farà rilevare come l'ambientazione fosse casuale, non motivata cioè da specifiche esigenze del racconto. La strada assume una importanza artistica soltanto quando viene ad acquisire una vera e propria funzione narrativa.

Dovremo intanto distinguere la diversa importanza che hanno avuto le strade cittadine e quelle di campagna. La via di città funziona

narrativamente come un interno, cioè un luogo chiuso, delimitato da pareti pur se è aperto in alto. Quando la sua apparizione non sia occasionale la via cittadina ha una funzione di determinazione di ambiente.

In che occasione la via cittadina appare sullo schermo? Nell'ottanta per cento dei casi è per farvi avvenire degli episodi dolorosi. Nei vecchi film di Chaplin, che erano insieme comica e dolorosa polemica, apparivano le strade dei quartieri popolari americani, fiancheggiate da melanconici fabbricati di mattoni, senza alcun carattere architettonico, con i marciapiedi ingombri di immondizie e di monelli che giuocano nelle immondizie; qualche carretto di ortolano, l'immancabile bettola di dove escono i rissanti che travolgeranno il candido protagonista, e magari l'ingresso di uno squallido dormitorio dell'Esercito della Salvezza. Lo stesso ambiente abbiamo riveduto in funzione narrativa nel « *Figliuol prodigo* » di Trenker: in queste strade desolate si aggira infatti, nella più tragica miseria, il protagonista.

Nelle vie più povere, ma talvolta anche nelle signorili, vagano sempre gli affamati, coloro cui il mondo nega il diritto di vivere. Sull'angolo di una via deserta il cinematografo ha fatto concludere le più lacrimevoli esistenze. È sempre per via che il destino travolge una vita felice gettando nel lutto tutti gli altri protagonisti.

Le vie della città sono state assai spesso protagoniste dei film francesi: ad esempio pochissimi registi hanno sentito come Clair l'importanza della strada. C'è bisogno di ricordare le strade in festa di *14 luglio?* o quella poetica via di sobborgo fiancheggiata di povere case e di alberi in fiore che ha parte preponderante nel racconto di *A nous la liberté?* o le strade romantiche, dal selciato un po' sconnesso, con qualche lampione disordinatamente disposto che il regista pose sotto le finestre dei protagonisti in *Sotto i tetti di Parigi* e in *Aria pura?*

Ma Clair non è stato il solo. Carné ha innalzato a protagoniste di *Alba tragica* due strade, quella che fiancheggia la fabbrica: strada di sobborgo, abbandonata, senza selciato, delimitata da una staccionata corrosa; e la via del quartiere popolare ove gli agenti e la folla attendono per catturare l'uomo assediato. Duvivier ha fatto protagonista de *La bella brigata* una via e un casamento popolari e in *Pepè le moko* le vie della Casbah e Pepè sono protagonisti in eguale misura. In questo film, anzi, la strada chiusa si apre a più larghi orizzonti, assumendo per un attimo le funzioni drammatiche di una via maestra, quando sotto i passi del bandito il selciato si scompone trasformandosi in risacca,

e la musica sottolinea il rumore di quel mare verso cui il bandito corre andando contemporaneamente verso la morte o la cattura.

Ma altre vie di città abbiamo visto nei film americani: quelle ostili, chiuse nel loro traffico, che Vidor ha dato per scenario a *La folla*, le romantiche strade di *Settimo cielo*, la piazzetta su cui sosta per un attimo la tragica, grigia e umida storia di *Sotto i ponti di New York.* Abbiamo citato fino a questo momento soltanto autentici esterni, non vie immaginarie o ricostruite.

Nella produzione italiana le vie cittadine hanno avuto quasi sempre funzione accessoria. Non dovremo dimenticare però la Trinità dei Monti come è stata collocata da Alessandrini in *Cavalleria* e neppure certi vicoli che lo stesso regista ha ripreso in *Don Bosco.* Di rado però c'è stata una utilizzazione narrativa di vie delle città italiane che pure ne avrebbero tutti i requisiti necessari.

È certo però che, a parte i pochi esempi che abbiamo citato, le vie cittadine non hanno avuto nel cinematografo una funzione narrativa altrettanto importante che quella delle strade maestre. Ma, come abbiamo detto all'inizio di questa nota, la strada, quando lascia le mura cittadine e si slancia attraverso le campagne come un ponte sull'infinito, acquista un valore simbolico che le vie di città non potranno mai avere.

La strada è stata più volte protagonista nel vecchio film americano. La strada attraverso la prateria percorsa dai carri traballanti dei pionieri rappresentò lo sforzo di conquista della civiltà e contemporaneamente una fortezza degli uomini bianchi contro i pellirosse. Nel « western » la strada è paesaggio dominante: ai margini delle grandi strade gli uomini di una generazione avventurosa nascono, vivono e muoiono. E tutto accade sulla strada, dall'incontro con la felicità all'agguato del destino. Specchio di un autentico mondo il « western » corre tutto sulle grandi strade, come la vita della vecchia America sintetizzata nella traballante diligenza di Buffalo Bill.

Così dagli avventurosi film di Tom Mix ai meno avventurosi e più pianamente descritti che sono venuti dopo, tutto il classico cinematografo americano ha la strada come ambientazione principale, e in molti casi addirittura come protagonista. Si pensi, ad esempio, ai *Cavalieri del Texas* e all'ultimo grande « western » che è apparso in Italia con l'infelice titolo di *Ombre rosse.* In questo recentissimo film tutto avviene sulla strada, non solo, ma la conquista e la sicurezza della

strada sono i motivi conduttori dell'intero film; e gli stessi protagonisti sono uomini generati dalla polvere delle grandi vie, uomini che non conoscono altro scopo se non quello di andare.

Per comprendere, del resto, questa importanza della strada nel mondo poetico americano bisogna pensare alla avventurosa generazione di europei che conquistò la terra alla desolazione tracciando le vie con le ruote dei suoi carri prima ancora di adoperare zappa e badile. Per quegli uomini la strada rappresentò veramente una conquista ottenuta a prezzo di durissimi sacrifici e di lotte crudeli. Questo stato d'animo è rispecchiato, del resto, nel grande romanzo americano da Melville a London e fino agli ultimi discendenti degli europei che hanno conquistato l'America, come Faulkner e Steinbek.

Nell'America d'oggi la strada acquista però una diversa significazione: non è più cammino glorioso ma doloroso. La strada maestra serve, se mai, alla eterna ribellione di Chaplin che è sempre eterno viandante oppure ai cenciosi emigranti di *Furore*. Pure sulle grandi strade si mosse uno dei film che rispecchia chiaramente il volto dell'America del novecento: *Allelujah!*

Per il mondo intellettuale europeo la strada è una conquista meno recente ed è meno percettibile, quindi, nel suo significato eroico. Ma nel suo contenuto poetico è forse assai più definita che per gli americani.

Lo stesso film italiano, che ha assai spesso difettato in esterni, è stato assai efficace nella ripresa delle strade. In uno dei primi e più riusciti film della nostra cinematografia, *Terra madre* di Blasetti, la strada che passa al margine dei campi ha un colore poetico definito e comprensibile ad ogni modesta immaginazione. Lo stesso Blasetti seppe rendere alla perfezione l'epopea della strada maestra in *Vecchia guardia* quando il camion eroico e traballante marcia verso i nuovi giorni della patria.

Una sequenza mirabile ottenne Elter in *Scarpe al sole*: qui la strada è addirittura in funzione di simbolo. Gli alpini richiamati scendono dalle mulattiere e pian piano, come un fiume, si incanalano nella grande strada che si lancia verso la valle, verso i reggimenti e la guerra. È questo, per unanime parere, uno dei pezzi migliori della nostra cinematografia.

Di non minore efficacia poetica sono le strade che Mario Baffico riprese in *Terra di nessuno* che resta, oggi, uno dei migliori film rappresentativi del nostro tempo.

Nel film francese la strada maestra ha avuto una grande importanza, ma quasi sempre in funzione descrittiva. Quando acquista un valore spirituale è sempre per sottolineare una rivolta, una fuga ad un mondo estraneo e crudele. I personaggi del cinema francese vanno nelle grandi strade come evasi, anelano all'infinito, ma quasi sempre finiscono per soccombere ad una sorte crudele che assai spesso hanno meritata. La via maestra perde sempre, insomma, i suoi caratteri poetici di conquista e di ipoteca sugli spazi aperti per rimanere nel cerchio di una rivolta singola o collettiva che, però, non è mai universale.

Queste più o meno le funzioni che hanno avuto nel cinema le grandi strade. Assai spesso si è abusato di esse nei finali e non sempre ubbidendo ad una vera necessità narrativa. Ma è certo che esistendo come immagine poetica viva nel cuore di tutti la grande strada avrà sempre nel cinematografo una funzione narrativa di enorme importanza.

Sarebbe augurabile che il film italiano riportasse la strada al suo valore poetico primitivo, senza subire influenze narrative di altri paesi. Per l'italiano la strada non può essere soltanto la casa dei vagabondi; ma è anche un documento di civiltà. Un giovane regista di documentari si proponeva, qualche anno fa, di riunire in una unica visione i resti di strade romane nel mondo: e sarebbe questa una degna celebrazione di quegli infaticabili costruttori di strade che furono i romani, che con esse, contemporaneamente che con le armi, dominarono il mondo facendo sì che ogni cippo di soldato caduto divenisse una pietra miliare. Un altro film, a soggetto questo, era stato ideato da uno sceneggiatore dei più noti, ed aveva a teatro la camionale Genova-Torino; protagonisti del film erano i conducenti di autotreni e la strada stessa, la sua vita ordinata e insieme tumultuosa.

Ottimi propositi che chissà se vedremo realizzati poichè nulla, come il cinema, è malsicuro nelle sue promesse.

UMBERTO DE FRANCISCIS

Notiziario Estero

GERMANIA

Influenza dei documentari di guerra sulla futura produzione.

La stampa cinematografica tedesca esalta i progressi del documentario di guerra grazie alle continue nuove trovate degli operatori di ripresa al fronte che riescono a dargli sempre nuova agilità e spunti interessanti. Ciò si deve alle possibilità tecniche che vengono sfruttate in tutte le loro forme: nuovi tipi di obiettivi a lunga portata; obiettivi automatici applicati alle carlinghe degli apparecchi; effetti luminosi tra i più impensati grazie alle più diverse condizioni atmosferiche in cui le riprese vengono effettuate, sia di giorno che di notte che contribuiscono a dare a queste pellicole una forza espressiva assolutamente nuova ed una comunicativa a volte esasperante della poesia e della infernale crudezza della guerra. Gli spettatori si sono dimostrati particolarmente sensibili alla realtà di questi racconti cinematografici che stanno abituandoli a seguire gli avvenimenti di guerra in modo più vivo e palpitante.

Per i tecnici stessi questi documentari rappresentano una rivelazione in quanto essi hanno permesso di effettuare le più impensate esperienze, contrarie molte volte a quelli che erano i canoni seguiti sinora ortodossamente dagli operatori da ripresa; così registi e operatori dovranno convincersi che non è sempre necessario, specie per quanto riguarda scene all'aperto, riprendere ogni inquadratura nelle migliori condizioni di luminosità e nella posizione ed ora più adatte alle esigenze dell'obiettivo. "Genuinità di atmosfera" ecco quello che l'attuale documentario di guerra sta insegnando ed ecco l'influenza che esso senza dubbio eserciterà notevolmente nella normale produzione spettacolare.

È vero che i progressi raggiunti nel campo dell'ottica possono anche permettere attualmente di fare a meno di determinati accorgimenti ma è anche vero che la pratica ha dimostrato come non occorra sempre preoccuparsi della nettezza dei contorni o di sfumature e che la incertezza di linee può a volta acquistare una propria evidenza espressiva della massima efficacia quando si voglia ispirare il senso apocalittico dello sterminio e della morte.

Nel film di guerra la scena fotografica, il taglio dell'inquadratura, la concezione del futuro ritmo non possono essere preventivamente stabiliti dal regista nè dall'operatore ma sono essi che debbono adattarsi alle esigenze del momento, alle possibilità dell'obiettivo per fissare quello che possono nel migliore dei modi; di conseguenza varia tutta la impostazione di criteri per l'utilizzazione dei pezzi girati e per il ritmo del montaggio.

Il documentario di guerra, conclude il "Film Kurier", che ha influito già così profondamente sullo spirito contenutistico della cinematografia germanica, potrà operare un rinnovamento rivoluzionario anche nei confronti della tecnica di ripresa e della regìa del film spettacolare.

Viene anche spezzata una lancia a favore del documentario culturale considerato elemento essenziale dello spettacolo cinematografico anche se non si vuol certo azzardare un paragone tra il documentario culturale ed il film normale o lo stesso documentario spettacolare dato che sono troppo disuguali i mezzi di cui essi si avvalgono e diverse anche le finalità che si propongono. Un "culturale" ha già raggiunto il suo scopo se lo spettatore, a proiezione ultimata, riconosce di avere imparato qualcosa che non sapeva senza essersi annoiato troppo durante la lezione; tale documentario non parla generalmente al sentimento e all'intelletto e pertanto la sua sfera di interesse è molto più limitata.

A tale documentario però la tecnica pura fornisce le migliori armi al fine dell'interesse per il gran pubblico e vi sta riuscendo tanto da sorprendere per l'affluenza a volte eccezionale che tali pellicole riescono a determinare durante la loro proiezione.

Di qui la necessità di prestare la maggiore attenzione allo sviluppo del documentario in tutti i suoi aspetti, dato il contributo che esso può dare in ogni campo alla tecnica e all'arte cinematografica.

La musica e il film.

Il Maestro F. Stege, specialista nella creazione di musiche per film, esamina in un lungo articolo su ''Film Kurier'' l'importanza del commento musicale nella pellicola. Egli sostiene che sinora la musica ha costituito solo un ornamento e un complemento del film, mai una parte essenziale o predominante quale dovrebbe avere dato che musica ed immagine stanno in organica interdipendenza.

Auspica quindi che si crei una buona volta il film musicale; un film cioè nel quale la musica stia al centro e l'immagine abbia funzione interpretativa. Egli sostiene che attualmente, nella discussione di questo problema, si è allo stesso punto di quando si discuteva, nelle controversie sul melodramma, se la musica dovesse essere l'obbediente figlia della parola o viceversa. Affermando che la musica inevitabilmente dovrà raggiungere in cinematografia la parte preponderante, e che i tempi sono ormai maturi, l'Autore sostiene che '' le proficue discussioni già ampiamente svolte in passato in merito allo stile, alle tendenze artistiche, ecc. offrono già tanto argomento di ispirazione a nuove energie creative che la nascita del vero film musicale non attende ormai più che l'artista capace di chiamarlo in vita''.

Concludendo, l'ideale per un film musicale dovrebbe consistere nel dare alla musica una evidenza figurativa a mezzo dello schermo tale da dischiudere al pubblico il mondo rappresentativo racchiuso nella indeterminatezza sinfonica. Tentativi del genere sono già stati compiuti in ''Chopin'' e in ''Falstaff a Vienna'', ad esempio, ma è mancato un vero e proprio senso di logica conseguenziale per raggiungere in pieno i reali obbiettivi. Il film dovrebbe servire con la parte visiva a dare al pubblico profano le sensazioni che egli non sa ricavare, come solo può il competente, dalla profonda bellezza della musica; e ciò pur senza cercare di rendere figurativamente quello che solo un determinato individuo o una piccola cerchia può vedere attraverso l'ispirazione musicale. La parte visiva dovrebbe invece attenersi a quella che è la visione collettiva della musica: perchè vi è un vero e proprio ''tipo visivo'' che la musica ispira ai più e che lo schermo deve saper rendere.

Amburgo nuovo centro di produzione cinematografica.

Oltre che nella stampa di Amburgo, anche in quella prettamente cinematografica si sta oggi agitando il problema dell'opportunità di im-

piantare degli studi cinematografici di produzione nella grande città marinara del Nord.

Si afferma che i numerosi film a carattere marinaro che si girano negli studi berlinesi come quelli a soggetto "nord-americano" sarebbero molto meglio ambientati ad Amburgo ove troverebbero quasi la loro sede naturale oltre che moltissimi elementi di contorno al film. Oltre a ciò sembra siano numerosi gli autori i registi e gli attori nella Germania del Nord che fanno capo ad Amburgo. Si ritiene in genere che tale iniziativa dovrebbe trovare la sua realizzazione al più presto.

SPAGNA

PRODUZIONE NAZIONALE.

Per iniziativa della Direzione Generale per la Cinematografia spagnola è stato realizzato un interessante documentario nella zona aragonese, tanto contesa al tempo della rivoluzione spagnola, intorno alla città di Belchite. Tale documentario intende esaltare l'alto spirito patriottico ricostruttivo della nuova Spagna in antitesi con quello distruttivo e livellatore dei bolscevichi. Si mette in grande evidenza come la proiezione di questo film avverrà al cinema "Capitol" ove sino ad ora non si davano che film americani. Così, dato che la Spagna non intende ormai più concedere permessi di proiezione a pellicole della Columbia, della R.K.O. e della Metro G. M., questa novità dà lo spunto alla stampa locale per tutta una campagna sulla intensificazione degli sforzi per il potenziamento della produzione cinematografica nazionale.

Nel quadro della rinascita della cinematografia spagnola, viene segnalato d'altra parte l'inizio di attività del nuovo stabilimento cinematografico di Madrid "Chamàrtin" nel quale si è iniziata la lavorazione del primo film della nuova società produttrice "Suevia Film" su soggetto tratto da una novella di Fernandez Flores e con la regìa di F. Ardavin, vincitore del premio nazionale cinematografico per il 1940.

GIAPPONE

RESTRIZIONI ALL'IMPORTAZIONE AMERICANA.

Il competente Ministero giapponese ha recentemente esaminato la situazione dell'industria cinematografica nipponica con particolare ri-

ferimento alla formazione di una coscienza nazionale e alla propaganda interna. Al riguardo è stato deciso di apportare qualche ritocco all'importazione di film dall'estero e in particolare a quella nord-americana. È stato così deciso che le otto case americane attualmente rappresentate in Giappone non potranno importare complessivamente più di cinque pellicole al mese (cifra massima) sempre che alle stesse sia riconosciuto un reale valore artistico ed una sana tendenza sociale.

TURCHIA

CONDIZIONI DEL MERCATO CINEMATOGRAFICO.

L'attuale situazione cinematografica turca può riassumersi nei seguenti dati:

La produzione nazionale è limitata a quella dei tre studi esistenti a Costantinopoli che è anche il centro per lo smistamento ed il noleggio. Il numero di pellicole girate annualmente si aggira intorno a 10 o 12 con un costo medio unitario di 800 - 1.200 mila lire.

Alcuni dei più recenti film girati sono a sfondo patriottico e riguardano la lotta per l'indipendenza turca del dopoguerra; piuttosto scarsi sono i film storici e quelli in costume, ritraenti la vecchia Turchia, che appaiono sullo schermo presentano evidenti intenzioni satiriche per distruggere, in coloro che ancora l'avessero, la nostalgia per il ritorno al velo o al fez. Il genere preferito però è la commedia ad intonazione prettamente occidentale.

Per quanto riguarda le sale di proiezione, ai 480 cinema attualmente in attività, sparsi in tutto il territorio della Repubblica, vanno aggiunti circa cento autocinema sonori, messi da poco in circolazione per sopperire ai bisogni della popolazione rurale.

BULGARIA

PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA.

Anche in Bulgaria si nota un risveglio nel settore cinematografico; la locale produzione, limitata sinora alla realizzazione di qualche documentario o di film folcloristici, si orienta oggi verso il film spettacolare.

La "Bulgaria Film" ha terminato attualmente un grande film di vaste proporzioni che tratta, su sfondo a trama, della partecipazione bulgara alla guerra europea.

In seguito a questo primo riuscito tentativo la Direzione della Propaganda bulgara ha avocato a sè la vigilanza della cinematografia e sta curando la preparazione di un completo programma cinematografico con pellicole particolarmente adatte non solo per la Bulgaria ma anche per i Paesi confinanti. Due film di propaganda sono subito stati realizzati e attualmente ne sono allo studio altri del genere spettacolare.

Particolare cura sarà data dalla suddetta Direzione Generale al miglioramento ed all'aumento delle sale cinematografiche di cui dispone il territorio bulgaro; problema che assume una particolare importanza per quello che riguarda i nuovi territori annessi (Tracia, Macedonia e Moravia) nei quali esistono soltanto una quarantina di cinema di una capacità del tutto insufficiente.

d. t.

Sequenza classica d'un film nordico

Spesso con malcelata compiacenza e quasi cronologica bella regolarità (ciclo delle stagioni e via di seguito) vien fatto al pubblico europeo di scoprire la « purezza » di talune realizzazioni del cinema scandinavo.

È del 1930 il caso di « *Laila* », del 1931 quello di « *Ekaluk* », entrambi film prodotti per la regìa di George Schneevoigt.

Il passaggio ancor recente sugli schermi italiani di altri due film dello stesso regista (una seconda edizione di « *Laila* » — inferiore però alla prima — e « *L'esiliato* » — « *Fredlos* » nella versione originale) permette ormai un interessamento non esclusivamente classificativo nei riguardi del fatto in precedenza constatato.

Il riconoscere che una limpida (se pur semplicistica) integrità dell'usato mezzo cinematografico avvolge in queste opere tanto il contenuto quanto la specifica forma (e di talune incertezze tecniche si può ben fare grazia, o almeno usare al riguardo benevola comprensione) costituirebbe una di già impegnativa constatazione estetica (e non sono mancati autorevoli richiami in questo senso: cfr. Gianni Puccini in « *Cinema* », n. 84, « Omaggio alla Finlandia ») se non le accadesse di trovarsi troppo spesso, o almeno nella quasi generale totalità dei casi, soverchiata dall'attrattiva geografica, climatica ed ambientale che essa stessa implica in rapporto all'interessamento del pubblico.

Il motivo degli esterni bianchissimi di neve, delle corse in slitta, dei lupi, delle tormente; l'alterno pendolare passaggio delle vicende atmosferiche sul volto della terra e sull'anima degli uomini (legittimamente entra allora in scena, seppur lateralmente, un fresco e rapido intuito documentaristico); l'elementare, talvolta puerile contrapporsi delle passioni e dei sentimenti; l'estrema naturalezza delle ingenue storie d'amore e morte; la spontaneità narrativa basata su un'immediatezza d'immagini fluidamente scivolanti alla naturale foce senza costrizioni

G. SCHNEEVOIGT
L'esiliato

G. SCHNEEVOIGT.
L'esiliato

G. SCHNEEVOIGT *L'esiliato*

Tav. XXIII

G. Schneevoigt — *L'esiliato*

d'argini preconcettuali: tutto ciò pare, almeno per una breve durata, suggestionare più del malinconico e rassegnato fruscio delle successioni di « sketches » che ancora oltreoceano vengono fabbricate, ingranaggi a serie talmente consunti ormai fin presso il limite estremo di resistenza che non basta loro neppure l'accurata lubrificazione d'un buon tecnicismo fattivo per riacquistare l'antica incantevole scorrevolezza.

Forse perchè chiaro si avverte in questi film « nordici » il vivo sentore di quel coscienzioso artigianato che rese celebrati i tempi di Stiller e di Sjöström; o perchè è in essi effettivamente un componente particolare capace di fare presa anche sott'acqua, alla maniera dei cementi idraulici, il liquido essendo in tal caso costituito dai placidi e sonnolenti fiotti della torpida banalità del produttivismo cotidiano.

Ci preme rilevare invece come sia dato all'attento osservatore trovarvi brani che, seppur solitamente stemperati nella diluente normalità stilistica del complessivo livello, costituiscono notevoli esempi d'un rigorismo di linguaggio che ben a ragione può essere considerato « classico ».

Serve a questa prima notizia « *L'esiliato* », film esaurientemente definito in due o tre sequenze ben impostate e sentite per ritmo, montaggio e scelta funzionale dell'inquadratura.

In contrasto al procedere lento, grave e pacato della narrazione (tutta basata su un cadenzato gioco di figurazioni in campo medio e campo lungo e di dettagli), Schneevoigt adopera, in quanto affermazione dei « *punti salienti* » del film, sequenze basate sul montaggio rapido e rapidissimo di pezzi brevi.

Il carattere di quest'ultime viene a determinare così un'accentramento subitaneo dei valori emotivi derivati dagli sviluppi formalistici della storia: le sequenze in questione sono tre, e per l'appunto costituiscono gli altrettanti punti di massimo della curva dell'interesse spettacolare-emotivo che dalla totalità del film proviene.

Felicemente in esse coincidono i valori formali con quelli d'intrinseco contenuto drammatico, mentre in altri punti tale precisazione essendo affidata esclusivamente al dinamismo dell'azione recitativa nei geometrici limiti dell'inquadratura (es.: Aino — attrice Gull-Maj Norin — assalita dai lupi nella capanna) scade in tono ed efficacia.

Ne risente in quest'ultimo caso la fluidità discorsiva del racconto per immagini.

Ma dopo tutto, è difetto, codesto, anche ad altri cineasti piuttosto comune, anche a quelli che comunemente si crede vadano per la maggiora.

Non ne rimane esente nemmeno un Renoir, che in « *Les bas-fonds* » seriamente incrina l'unità dell'opera con l'esasperata presentazione « recitativa » in primo piano dell'attore alcoolizzato (interprete Le Vigan), cui neppure una sforzata mimica facciale permette il superamento delle compiacenze parolaie del dialogo, dovuto a Renoir e Spaak (« Sapete cosa vuol dire non avere un nome? Anche i cani hanno un nome », eccetera).

* * *

Nel primo tempo, quando il Governatore Borodoff (attore John Ekman) impone senza concessioni di proroga ad un contadino finlandese di pagare le tasse pena la fustigazione, la tensione della situazione è espressa dal susseguirsi rapido ed incalzante dei primi piani dei presenti; quando il povero diavolo si lamenta dell'assenteismo egoistico dei compatriotti (« Non ho dunque un solo amico tra di voi? ») il montaggio è ripetuto, ma con un ritmo più veloce e angolazioni diverse dalle precedenti; l'inserzione di dettagli fortemente contribuisce alla significazione aggravata (l'ira repressa d'un contadino vista attraverso il di lui pugno che lentamente si chiude come a stringere il nemico alla gola).

Un'analoga fulminea presentazione di primissimi piani è compiuta dal regista nel secondo tempo, quando Juhani Murtaia (attore Sten Lindgren) tornato dall'esilio, incita la gioventù alla riscossa.

Di gran lunga più notevole è la sequenza (che ha determinato la compilazione della presente nota) a carattere realistico-simbolico raffigurante il ballo dell'amante del Governatore.

Nel film essa fa seguito immediato alla precedentemente descritta.

La situazione è la seguente: Maikki (attrice Karin Albihin) dopo essere stata abbandonata da Juhani, che a lei preferisce Aino, denuncia il di lui padre, che abusivamente conservava in casa armi da fuoco: il vecchio Ilmari (attore Sven Bergwall) è condannato all'esilio in Siberia, ma preferisce uccidersi.

La ragazza diviene intanto l'amante del Governatore: mentre il popolo si rivolta all'oppressione straniera, essa danza per Borodoff e gli altri ufficiali russi.

Alla visione della ribellione che dilaga, espressa da dettagli a caratterizzazione violenta ed aggressiva, accompagnata da un adeguato commento sonoro, fa seguito per rapido stacco, un'inquadratura dal basso di Maikki che lentissimamente danza scandendosi il ritmo con un tamburello.

La differenziazione climatica è ottimamente integrata in questo punto dal fattore musicale, cioè dal netto passaggio dal clamore e dal vociare della folla alla suadente ed assaporata musica che accompagna la danza voluttuosa, tutta modulata su erotici brividi.

Luministicamente l'effetto è reso dal contrasto che subito s'impone tra le ultime inquadrature della sequenza precedente (che sono in esterno e campo lungo, su nevosi sfondi bianchi) e la prima del ballo, in cui l'attrice è vestita di bianco e spicca su uno sfondo oscuro.

Ritmicamente s'avverte l'inversione tematica attraverso il passaggio dall'uso del taglio corto a quello del taglio lungo: il soffermarsi sullo schermo di Maikki inquadrata dal basso è lungo tanto da distendere la complessità emotiva determinata dalla rapida cadenza delle inquadrature di dettaglio che immediatamente precedono.

Maikki è sulla tavola attorno alla quale sono raccolti i convitati a gozzovigliare: Borodoff è inquadrato dall'alto, mentre verso la bionda e bellissima ragazza confluiscono l'ammirazione estatica, il desiderio e la lussuria avida dei russi ubriachi.

Poi una veloce panoramica circolare (macchina da presa collocata al centro della tavola) coglie i presenti orizzontalmente.

Il successivo impiego dell'inquadratura dal basso e dall'alto è esteticamente motivato dall'alterna soggettività del punto di vista, ma oltre alla precisazione fisico-spaziale è in esso implicito uno speciale senso affermativo. Il regista pare voler dire: questa ragazza, è vero, ha tradito la causa del suo popolo, ma è pur sempre una finlandese, e in quanto tale la sua grazia è al disopra della bassa lubricità degli stranieri.

Tale definizione etica è ancor maggiormente accentuata dall'inquadratura di Borodoff, che appare certo ripugnante e ridicolo, schiacciato com'è dall'angolazione determinante il carattere della scena.

A questo piano medio Schneevoigt fa seguire, quando la danza di Maikki si fa più eccitante, quando cioè il turbamento del vecchio è maggiormente acuito ed egli pare stia per protendersi in avanti, un primissimo piano di questi, per cui il semplice spostamento della macchina da presa sull'asse del riferimento visuale rende palese anche il movimento

fisico che si presuppone compiuto dall'attore. Questo tratto certo ci rammenta il graduale passaggio dal campo medio al piano medio al primo primo piano del giudice (attore Harry Baur) in « *Delitto e castigo* » di Chenal, di cui il film del C.S.C. « *I mezzi espressivi del cinema* » riporta l'esemplificazione.

Successivamente il ritmo della danza si fa più serrato, in sincronismo coi colpi di tamburello: i primissimi piani degl'inebetiti e trasognati ufficiali, assieme a quello di Borodoff, sono collegati ed alternati a più riprese con inquadrature di grottesche e plastiche maschere (cui l'illuminazione conferisce uno spicco notevole) e di dettagli degli strumenti dell'orchestra.

In aderenza al sonoro, che è tutto a colpi brevi e staccati, la frequenza di quest'ultime inquadrature sullo schermo è elevata, e segue una funzione lineare crescente, in sincronismo alla diagrammazione del motivo musicale.

Logicamente la durata di persistenza è inversamente proporzionale alla frequenza.

Bruscamente la sequenza termina quando Maikki cessa di danzare e siede sulla tavola.

Mentre Borodoff le indirizza un brindisi galante, il bicchiere gli si spezza in mano a causa d'una pietra scagliata attraverso la finestra da uno dei rivoltosi.

Facilmente si può constatare, da quanto esposto sin qui, come questa sequenza, pur non presentando particolarità eccezionali, o comunque originali nei limiti degli acquisiti mezzi d'espressione del linguaggio filmico, s'avvalga d'un uso talmente corretto e funzionale di quest'ultimi da riceverne un sapore, un tono ed una cadenza tranquillamente autorizzanti il richiamo a schemi « classici ».

In definitiva essa appare armonicamente equilibrata sia negli elementi compositivi (formali e contenutistici) che in collegamento all'andamento generale, alla complessiva progressione del film.

* * *

Se si pensa che il montaggio rapido dei pezzi brevi (taglio corto) prevalentemente determina uno stato d'eccitazione ottica, e non un tranquillo trasmutarsi di sensazioni visive in sensazioni estetiche (come

invece accade nel caso del taglio lungo), e che considerato a sè, indipendentemente dalla sua posizione e giacitura nel complesso ritmico di tutto il film, non costituisce fattore determinante, si può dedurre l'efficacia della soluzione (teoricamente prevista dall'Arnheim) qui realizzata da Schneevoigt: che si debba considerare cioè il taglio corto come un nodo del racconto, uno speciale attimo emotivo da porre in particolare risalto ai fini della musicalità visiva, del respiro stesso del film.

Indubbiamente il regista dell'« *Esiliato* » non ha scordato la somma d'esperienze da lui compiute anni or sono come operatore dei primi film di Carl Th. Dreyer (ad es. « *Prästänkan* ») o al tempo della Christiania Film (« *La raccolta della terra* »).

Ancora maggiormente la funzionalità della sequenza dianzi esaminata si può esteticamente delimitare confrontandola a certune appartenenti al « *Cadavere vivente* » di Ozep, film notevole per altri versi ma nel quale l'uso eccessivo e smodato del taglio corto impedisce la formazione di vere e proprie sequenze unitarie organicamente raggruppate; altro non determina che sensazioni allo stato bruto, prive d'un qualsiasi tragico poetico drammatico contenuto, in quanto appunto confinate all'inferiore limite della concordanza tra percezione ottica e percezione intellettiva (esempio: scena del cavallo frustato), e per nulla amalgamate o chiaramente collocate nel successivo e naturale evolversi stilistico del racconto.

GLAUCO VIAZZI

Gli intellettuali e il cinema

ARTE NEL CINEMA

Rispondo volentieri all'invito del camerata Chiarini il quale invita gli scrittori e romanzieri italiani ad esporre le ragioni della scelta di una loro opera a preferenza di un'altra e quali aspetti di essa ritenga necessario e particolarmente importante che la traduzione cinematografica metta in rilievo.

Si capisce il motivo alto della richiesta che parte dalla più bella rivista cinematografica d'Italia.

Secondo il mio avviso, io ho sempre concepito un mio romanzo, un mio racconto, una mia prosa teatrale, sempre ripeto, in maniera cinematografica. Se sono il solo a sapere questo, mi vanto di essere il solo a pensarlo e a crederlo. Siccome *io vedo* quanto scrivo, e dispongo di turbini di *affetti visivi*, nella maggior parte risolti in modo visivo, — le passioni, i sentimenti, le angustie, i danni, le idee, le ispirazioni, gli estri, sempre risolti a modo visivo, come se si realizzassero essi stessi, per la mia mano, in carne ed ossa — è logico che rileggendo nel caso alcuni miei romanzi e opere di teatro da cima a fondo — seppure col minimo ribrezzo di rimangiarmi, di ribevermi, di ristomacarmi addirittura per quanto ho scritto, provando quasi in me stesso il senso di rivoltarmi tutto intero e di guardare i miei visceri stessi — rileggendo dunque i miei scritti che non reputo mai nè maggiori nè minori, sempre più mi son convinto della maniera cinematografica loro.

Bisognerà intenderci in seguito sul significato, che ho in me stesso, di cinematografo.

Parlando qualche sera fa con un amico, creatore di riviste di varietà, il Mangini, mi ritornò in mente l'invito di Chiarini. L'amico mio parlava di rivista ovvero di quel « basso » genere di teatro che va tenuto appunto più basso che sia possibile a ragione della folla. Egli mi garantiva che qualche idea approfondita, un certo risultato non minore addirittura, un estro magari che riesca ad uscire dal comune, non son tollerati affatto dagli imprenditori. E la folla tiene mano agli imprenditori piuttosto che al creatore di riviste. La rivista tutti sanno per certo è uguale ormai alla maniera cinematografica, o meglio son gli stessi gli intendimenti e gli scopi. « In fatto d'arte magari gli scrittori credono che il pubblico sappia tutto, conosca tutto, capisca tutto. Non è vero; il pubblico non sa tutto, non conosce tutto, non ca-

pisce tutto affatto. Mi ricorderò sempre un racconto di mio suocero, che fu il grande Scarpetta, il quale un giorno mise in scena un atto teatrale dove appariva il Tempo, bianco di capelli, rugoso, appena appena curvo, avariato dagli anni; ma gli attori non dicevano subitamente che quel personaggio raffigurava il Tempo. Il Tempo classico. Il Tempo in sintesi. La folla parlottava; l'uno si rivolgeva all'altro; la donnetta con una mano sulla bocca mormorava al signore che le stava accanto: "Ma quello è De Pretis, non lo vedi?". Il Pubblico è terra terra sempre, ed ha bisogno di un minimo comune multiplo o di un massimo comun divisore ai quali ridurre le immagini, le idee, i sentimenti. Se non ti riesce di conquistare quella sicura prospettiva non piacerai mai al pubblico il quale rimane sempre quello che è stato e quello che sarà ».

Sembrava che ciò corresse bene ai tempi del grande Scarpetta e convincermi del contrario è faticoso non soltanto, ma ridevole addirittura. C'è la cerchia, secondo il Mangini, la quale scrive per conto proprio o per conto di pochi altri; e c'è colui il quale pensa al pubblico e pensa a divertirlo soprattutto; la prima potrebbe essere sublime, il secondo non è sublime ma guadagna e risolve problemi che la prima non risolverà mai.

Io sono amico di quel rivistaiolo intelligente, il quale ha trovato in un novecentista un collaboratore bravo e deciso; ma avrei taciuto sino al giorno in cui Chiarini mi avesse donato modo di controbattere la tesi scritta più sopra. Io dovrei credere che il pubblico sia cambiato ma, se non lo è, a me ciò non riguarda affatto. Il pubblico, la parte di popolo che è ridotta a pubblico, deve venire allo scrittore non lo scrittore a lei, e il tempo, non De Pretis, mi darà ragione, son certo. In ogni modo la rivista è come il cinematografo, così come è fatto ed è appunto questa la ragione di tanta intolleranza nei riguardi dei miei lavori in fatto di cinematografo.

Brevemente scriverò di un mio lavoro teatrale « *La casa di Lazzaro* » e di un mio libro premiato a Viareggio, « *Comando di tappa* », due lavori che a prima vista sembran concepiti per tutto fuorchè pel cinematografo. « *La casa di Lazzaro* », quattro quadri rappresentati con successo da Bragaglia al tempo degli Indipendenti, tratta di una leggenda moderna che trae originalità non soltanto dal fatto che Lazzaro comincia a vivere la sua seconda vita, tralasciando la prima vita e la morte definitiva. È un uomo insomma il quale ha avuto il destino di resuscitare e di ritrovarsi dopo morto nuovamente su questa terra, egli stesso, come prima, in carne ed anima. Lazzaro si sente costretto a raddoppiare le energie, le facoltà, i sentimenti, si butta a mangiare a crepapelle non appena riesce a riconquistare la vita, si butta ad amare a quattro ganasse una serva del popolo, lavora il doppio, sente quale triplo, ama e soffre come per quattro in quanto possa avere avuto conoscenza della morte, non più per lui eterna, ma trapasso soltanto. È un gigante in misura d'uomo semplice e dimesso, il quale se ne infischia atrocemente di tutte le convenzioni umane e mangia la vita come lui soltanto sa; la gode, non nel senso romantico del verbo, se ne ispessisce, quasi che la prima sua vita sia stata fallace, insipida, ignara e vana. Il suo paese dovrà fare i conti con lui.

Ma il paese fatto di pubblico villereccio e piatto, di case minime, di tronchi agiati, di orti richiusi, il paese è stato preso da una curiosità sola: quella di sapere da Lazzaro come ha passato gli attimi della sua morte. Vuol sapere che cosa egli abbia visto al principio dell'aldilà; vuole entrare, brama, agogna di entrare nel mistero e svelarlo magari, quel mistero, che Lazzaro soltanto conosce. Ma siccome Lazzaro si è buttato a capofitto nella vita e ogni minuto che passa è un minuto trascorso, fallito, *finito per sempre,* — egli prende ciò che trova, e non si cura di poter essere interpretato quale ladro, lavora per quattro togliendo dunque lavoro a tre uomini del contado, ecc. — Il pubblico è convinto che Lazzaro facendo peccato, lui che era morto, può impiantare un nuovo regime di vita capace di portare al delitto tutte le genti del paese. Se lui è stato *morto* o è resuscitato, vuol dire che lui sa quale sia la fine, lo scopo, il significato del paese e dunque Mastro Giovanni il falegname, capo del paese, amante della serva che si è data a Lazzaro e non soltanto lei, s'incarica di tessere le fila perchè Lazzaro parli. Un bel giorno rinfaccia a Lazzaro la morte: Lazzaro è incolpato di esser morto e lui non ricordava più, lui aveva dimenticato di esser morto un giorno. Si getta a terra e si lamenta con queste precise parole: « È vero, dunque. Che vergogna, che vergogna, Dio mio! Quella paura del sangue, quel terrore della notte! Schifo e ribrezzo! (con un urlo). Che cosa ho fatto di male per morire e per tornare nel mondo a mostrare la miseria di quella mia morte! Che cosa ho fatto di male per meritare quest'orribile punizione? (inorridito). Non guardatemi più. Non ascoltate le mie parole. Che cosa volete ancora da me, se m'avete gettato in faccia il puzzo, il tanfo di questo mio corpo? Sciagurato. Sciagurato che sono! ».

Se da una parte Mastro Giovanni il falegname, che ha giurato ai suoi paesani di far parlare Lazzaro, odia tutto e ogni cosa, allo stesso modo e magari in modo esagerato Lazzaro odia Mastro Giovanni e i suoi paesani e giura in cuor suo di far vendetta. La sua vendetta sarà bella e cinematografica: quando Mastro Giovanni, scatenato dalla plebe, rinserra in una stanza Lazzaro e gli domanda che cosa egli abbia visto nell'attimo dell'aldilà — « se non parli ti uccido, io, con le mie stesse mani » — Lazzaro trema di paura, grida: « Chi, chi mai mi ucciderà? Chi avrà il coraggio di togliermi quello che Dio, Dio stesso mi ha tolto e poi mi ha reso inorridito del misfatto? ». Poi cambia tono e voce e dice: « Bene, io ti risponderò ». Il falegname gli domanda acceso: « Che cosa? ». Lazzaro risponde: « Tu avevi ragione; io so ». E inventa da par suo, immagina da par suo, crea da par suo illusioni fantastiche: « Ti piomba addosso, d'improvviso, una regione mai vista: una regione di una specie di fantasmi. Tutti i rumori di questo mondo si fanno lassù invisibili e fanno un'orrenda cagnara. Pezzi di tempeste e di sole, brani di città soltate in aria, campagne con succhi e rumori di nascite. Tutto come miraggi. Ombre ombre da tutte le parti, riflessi di questo mondo. E tu cominci ad andare, ad andare, come un pezzo di allucinazione dentro un occhio solo; come quando ti gira la testa e vedi magari un alone rosso ».

Il falegname: « E poi? ».

Lazzaro: « Dopo vedrai chiaramento. Mi sono allora accorto di avere indosso pezzi della mia antica fisonomia. E mi trovavo nella schiera immensa di altre fisonomie che andavano. Un fumo, un fumo divagante di fisonomie. A contarle c'era da ricordare di poter soffrire. "Dove andate?" mi sembrava domandassi. "Verso Dio" mi rispondevano. Alcuni eran secoli andavano verso Dio. Un Dio lontano, lontano, dava un incubo di quella che chiamate felicità e quell'incubo faceva andare ».

Alla fine conclude: « Meglio vivere un giorno da leone che cento anni da pecora. Tu che cosa hai fatto della tua vita? T'alzi la mattina, la sera vai a letto, e lavori e sudi e compri e traffichi, ma mangerai sempre quel pane, berrai sempre di quest'acqua. Piccolo, brutto, insipido Mastro Giovanni, a lavorare il campo dalla mattina alla sera e poi, e poi... camminare, camminare... ».

E continua fra le grida della folla a parlare sino a che Mastro Giovanni, dinanzi alla fantasia, si spara un colpo di pistola alla tempia per andare a vedere ciò che aveva detto Lazzaro. Per confermare le parole di Lazzaro, senza nemmeno l'attesa di una resurrezione di un giorno in questo mondo.

Il tema secondo alcuni potrà essere discutibile, se il giorno dopo la prima rappresentazione certo critico romano, diventatomi poi amico, ebbe il coraggio di parlare di religione e di cristianesimo, ignorando perfettamente che razza di cattolico apostolico romano io sia e come io professi quotidianamente la mia alta religione. Ma il cinematografo nel lavoro è indubitabile; la trama di Lazzaro è visibile ad occhio nudo perfino, dal principio alla fine. Dal modo con cui Lazzaro torna a terra, dalla morte, nella sua casa, alzandosi di letto e buttandosi a mangiare a quattro ganasse sino alla fine, al racconto cioè immaginario di un mondo invisibile che prende la mente di un falegname invasato, tutto è cinematografo e di quello alto, puro, indefettibile addirittura. La veglia dei parenti; la madre buona e capace di accettare ogni miracolo, anche quello più terribile; i fratelli l'uno triste, l'altro in cerca di emozioni; Marta la serva che cede alle lusinghe dell'aldilà attraverso Lazzaro, specie di principe incantevole nell'occasione; il furto dell'oro di Stato; la folla trasportata di qua e di là dalle notizie; il falegname invasato e duro, che deve reggere la sorte dei suoi compaesani; il lavoro nella foresta, lo schianto dei tronchi, il grano che fiorisce doppio secondo gli occhi di Lazzaro e poi scema a poco a poco, son cose, motivi, ragioni che dovrebbe far venire l'acquolina nella gola di un regista di qualche valore.

È cinematografico non soltanto per ragioni estetiche, ma cinematografico anche il lavoro al cento per cento in quanto che il lavoro stesso si regge sempre fra realtà e fantasia, precipuo scopo di ogni cinematografo che si rispetti. La macchina, e soltanto la macchina, ben creata e bene avviata, può dar risalto a cose che nel teatro sono affidate soltanto alla voce, alle luci, alle fisonomie degli attori.

E passiamo brevemente alle ragioni cinematografiche di « *Comando di tappa* ». Questo è scritto come diario. In un articolo di fondo di certo numero di « *Film* » ci si domanda come mai il cinematografo non adempia allo

scopo dell'arte iniziando la produzione di filmi fascisti autentici; nell'articolo il mio nome è ricordato con particolare cura. « Le lettere di Jacopo Ortis » sono un diario di lettere, e pure potrebbero essere usate pel cinematografo attenendosi coscientemente al testo solo. « *Comando di tappa* » è diario, ma racchiude in se stesso azioni tali, azioni pure, insomma, popolari perfino, che il regista non avrebbe molto tempo da perdere per realizzarlo in film. Il filo conduttore c'è, a modo anzi di ritornello poetico: la Marcia su Roma; si odono sempre le scarpe degli squadristi pestare sul selciato di Roma movendo da paesi lontani e vicini. Trama c'è e come, e può essere raccontata in poche parole, visto che i personaggi principali sono gli squadristi, tutti dal primo all'ultimo; si comincia con uno squadrista, e si finisce con un altro squadrista; la lunga eterna schiera dei fascisti, che compongono la Marcia, in certi punti fa dissolvenza e tratta della vita di uno solo. Non è detto affatto che debba esservi uno squadrista solo raccontato da cima a fondo; non è detto affatto, mai e poi mai, che un secolo all'inizio abbia un personaggio solo ridotto magari a simbolo, cosa contraria ad ogni nuova legge d'arte. La turba degli squadristi si spezzetta, spesso, si ferma alquanto, e c'è il caso che sien raccontate le storie delle famiglie, l'errare spesso di villaggio in villaggio affamati, indesiderati, contorti; si continua a marciare, ma uno intanto ricorda quando stava rinchiuso in convento e arrivò d'improvviso un monaco soldato dal fronte il quale si butta nel bagno per respirare alla fine e il giovanetto lo assilla di domande, affascinato sino a che il soldato gli risponde: « Raccontami tu piuttosto, chè la mia vita è stata sempre semplicissima, oggi si spara, domani si muove all'assalto, dopodomani si torna e via via sempre così. La tua vita invece è più variata assai ». Si continua a marciare ed ecco una donna che, in fama di poco di buono, rimane sconcertata dalla fede di quei ragazzi e, pur di idee contrarie, segue la Marcia, assiste ad alcuni avvenimenti, sino a rimanere aggiogata ad uno di quei ragazzi, rapita. E si continua a marciare e c'è uno che ricorda i tempi di Fiume. Si continua a marciare e avviene il racconto di un matrimonio di uno di quelli, poveraccio, un matrimonio semplice, avventato, in una chiesa minuscola, fra scene di sapore amaro. E così via via; chè non è giusto io mi ricapitoli da me stesso; via via sino alla conquista di Roma (racconto della conquista); sino alle giornate di Napoli (racconto di quelle giornate), sino al momento in cui uno di quelli tornato a casa e non trovando più la moglie, è costretto a prendere in braccio il bimbo abbandonato e a recarlo in un giardinetto pubblico per affascinare una balia signorile ed attaccarle alla mammella il pargolo; sino al racconto della morte di uno squadrista che non si accorge di morire troppo tardi ormai; sino alle visioni apocalittiche di Roma, del Colosseo con i suoi amori notturni, di Panico, quartiere malfamato, ma bellissimo e originale, di Bari, di alcuni paesi, del Quadraro dove alcuni squadristi si trovarono a lavorare durante la costruzione di palazzi cinematografici. E così via via senza requie, al suono di quei passi tremendi, insistenti, rapaci, sotto quel cielo nuvoloso, che si riconosce nel fiume antico; la vicenda non si conclude e sembra continui sempre sotto altri cieli e per diverse contingenze ma sempre la stessa Marcia

di uomini e cose rinnovati. Ad ogni passo un fatto, un seguito di vicende, con tanti protagonisti senza nome; ma le spezzettature, come si dice, formano omogeneo un tutto intero, equilibrato perfino; sembra ad un certo punto, e così sino alla fine, che uno squadrista lasci il campo di vita ad un altro e questi ad un altro ancora, come se unica idea fosse stata la vittoria finale alla quale tutto era da sacrificare e da dimenticar perfino. Sarebbe opportuno ricreare, non soltanto villaggi storpi e strade campereccie con un morto nel mezzo; non soltanto covi e abituri di allora, non soltanto contrade intere, quali ad esempio Trionfale e San Lorenzo, ma ricreare addirittura le atmosfere, i sogni, i cieli, i panorami insomma; chè tutti quei cieli e villaggi e covi e contrade son visti con occhi di allora, febbrili ma originali; ogni pagina cambia posizione e aspetto; in ogni capitolo c'è modo di trarre, facendo caso soltanto a ciò che vi sta scritto, nulla di più, nulla di meno; la vivezza di un particolare, il retroscena di un casamento intero, l'allarme continuo e pacato perfino di quei momenti, i lampi delle scene, la passione degli uomini, sì che si potrebbe realizzare, facendo senso allo stile del libro, tutta un'epoca che dalla guerra mondiale va sino a postumi eterni di quella marcia, non soltanto mettendo mente agli ambienti ma risultando specificamente gli animi, le passioni, le mode, gli indirizzi, le opinioni, i terremoti morali di quel tempo. E, sopratutto, realizzando visivamente, realmente, quello che è il proposito del libro: mostrare cioè un mondo in deperimento, sfasciato, camuso, sonnolento e romantico che si annienta a poco a poco sino all'avvento del giorno della vera nascita di un nuovo mondo.

Così, in sintesi.

Ho esaminato due soli miei libri.

Come dovrebbero essere realizzati cinematograficamente? Io so, io sento, io vedo di già come dovrebbero essere realizzati dal principio sino alla fine, attenendosi, un regista di impegno, al testo e allo spirito del testo stesso, mettendo in valore insomma lo stile che è mio, e inconfondibile a detta di tutti, amici o nemici. Ma, secondo me, si dovrebbe, e lo scrivo a chiare note, anche a mio danno (un danno più uno meno non importa ormai gran che) si dovrebbe tralasciare assolutamente il così detto mestiere corrente, e con lui, principale, anche tutto ciò che forma da tempo la struttura stessa organizzativa del cinema odierno.

Voglio troppo? Esigo che il cinematografo, seguendo le mie idee, se ne vada in malora? In malora, no, ma ricominciar daccapo, sì, ecco questa è un'esigenza d'arte pratica che dovrebbe far pensare lentamente ma continuamente coloro che potrebbero cambiare in meglio le sorti del nostro cinematografo. La serietà, a lungo andare, si imporrebbe anche su quel benedetto e maledetto pubblico che è stato insignito da non molto della dignità di popolo.

MARCELLO GALLIAN

Recensioni

ERNST IROS: *Wesen und dramaturgie des films* (Essenza e Drammaturgia del film). Casa Editrice Max Niehans, Zurigo e Lipsia, 1938. Pag. 824.

Ernst Iros ha voluto fare di quest'opera una specie di grammatica cinematografica che serva di base a coloro che desiderano dedicarsi al cinema. L'interesse che l'arte cinematografica desta in circoli sempre più vasti ed il sorgere di numerose polemiche in merito alla stessa dimostrano sempre più l'importanza, per lungo tempo misconosciuta, di questo nuovo mezzo di espressione. Associazioni culturali e organizzazioni professionali di qualsiasi specie fanno del tema « film » il soggetto per ampie discussioni. Il cinema è anche oggetto di studio in molte aule universitarie e centinaia di dissertazioni trattano questo tema, come pure se ne occupa abbondantemente la stampa di ogni paese.

Tutto questo sta a dimostrare quanto grande sia il desiderio di studiare a fondo il complesso dei problemi che riguardano la cinematografia dal punto di vista tecnico, artistico, filosofico e sociale. Ma per riuscire ad ottenere risultati sicuri e valorizzabili occorre, da qualsiasi punto di vista si considerino tali problemi, che esista una base solida capace di orientare sull'essenza del cinema, sulle principali leggi che ne regolano l'attività creatrice e sugli effetti prodotti dalla sua arte. Questo è quanto ha voluto fare, come egli stesso afferma, l'autore di quest'opera complessa, vasta e profonda e bisogna riconoscere che lo ha fatto con rara perizia sia nel campo tecnico che in quello artistico.

L'autore si rivolge a coloro che del film si occupano attivamente sia per la parte artistica che tecnica, ma anche a tutti coloro che amano il cinema e il suo libro è specialmente dedicato alla gioventù, che ne rappresenta il futuro, ed a chiunque dimostri un serio e profondo interesse per l'arte cinematografica, ma non ai dilettanti. Quindi questo volume — per dirla con l'autore — non contiene « ricette per dilettanti » ma è suo intento preservare tutti coloro che si sentono veramente « chiamati » al cinema dal commettere passi falsi, rivelando quanto complicato sia l'organismo del film e mostrandone le difficoltà. Ciò che certamente non spaventerà coloro che pos-

siedono veramente della capacità ma dissuaderà dal cimentarsi in una simile impresa chi avesse l'intenzione di fare del cinema senza averne l'adeguata preparazione e la vera vocazione.

Inoltre l'autore si ripromette di rimuovere le varie difficoltà che si presentano nella produzione. Per quanto molte leggi e regole cinematografiche siano immutabili, perchè basate su requisiti scientifici e tecnici, è pur vero tuttavia che vi sono anche certe leggi e certi regolamenti di natura psicologica che sono condizionati al valore « tempo » poichè dipendono dall'orientamento intellettuale dei contemporanei.

Il libro è stato scritto per farne un uso pratico e non sempre quindi è stato possibile far seguire, ad ogni metodo esposto, uno studio scientifico che avrebbe avuto, più che altro, valore per la scienza pura. La teoria, quindi, è stata sempre accompagnata e giustificata da esempi pratici. Sul campo della cinematografia una pura teoria senza pratica resta infruttifera poichè i processi della creazione sono legati, in quasi tutte le loro fasi, alle leggi della tecnica che, trovandosi per di più in un periodo di costante progresso, richiede adeguate nozioni pratiche. Queste premesse sono convalidate dalla lunga pratica che l'autore possiede nei più diversi campi della produzione cinematografica ed anche dalla sua lunga esperienza pedagogica.

Il volume s'inizia con la descrizione del materiale e degli istrumenti cinematografici e cerca di fare un'analisi ed una sintesi della cinematografia. Da queste, poi, vengono derivate, tenendo conto di certi punti di vista artistici, le leggi fondamentali. Uno studio generale della parte artistica conduce alla essenza della vera opera d'arte cinematografica.

In questo campo si cerca di ribattere tutte le teorie che vorrebbero negare alla cinematografia una capacità artistica e vengono messi in luce i valori e gli errori artistici del film. Mentre il finale della prima parte tratta dei diversi tipi e stili del film, la seconda parte è invece dedicata alla tecnica cinematografica. Dopo l'esame dei problemi organici, segue uno sguardo al processo di formazione dell'arte cinematografica secondo le grandi tappe del processo creativo. L'ultima parte è dedicata ai problemi sociali ed alla posizione che il cinema ha nello sviluppo culturale. Un'appendice si sofferma infine, in linea generale, sugli argomenti più importanti dell'arte cinematografica.

Del numerosissimo materiale trattato possiamo soffermarci purtroppo solo su qualche parte per darne, per lo meno, una pallida idea al lettore.

* * *

Poichè non sempre sono tenute nel debito conto, riassumiamo talune osservazioni in merito all'abbigliamento nel film. Dice in proposito Norbert Stern in « *Mode und Kultur* »: « Ciò che mille frasi non descrivono lo descrive l'abbigliamento al primo sguardo. Osservate attentamente un abito ed avrete immediatamente innanzi agli occhi lo stile di colei che lo indossa ».

Non si potrà certamente dire che l'attore cinematografico, e specialmente l'attrice, abbiano poca cura nella scelta e nella creazione del loro abbigliamento, ma questa cura segue spesso una falsa direzione; invece della caratte-

rizzazione del personaggio che si deve rappresentare, si tende al successo personale.

Sovente ci si deve meravigliare che durante la lavorazione di un film non esista un artista del vestiario. Questa omissione — del resto abbastanza frequente — dipende dal fatto che non si riconosce in tutta la sua portata l'importanza dell'abbigliamento. Il suo insieme, le sue particolarità, il modo come viene portato e messo in mostra sono importanti per la psicologia di una persona, per l'atmosfera in cui si muove e per il ritmo del film. L'abito può esprimere amore o indifferenza, gioia o dolore, può rivelare a prima vista la condizione sociale di un personaggio e metterne in luce con infinite sfumature l'anima e la personalità.

Ma non solo l'abito vero e proprio di una persona, ma anche la cipria, il belletto, la pettinatura, la forma della barba e delle sopracciglia concorrono a creare la maschera di un personaggio dietro alla quale scompare l'uomo privato.

Per i capelli e la barba vigono le stesse leggi che per l'abbigliamento poichè, anche essi, sono i simboli tanto della personalità come dell'epoca in cui vive il personaggio.

Quanto al colore dei capelli esso può essere scelto più liberamente poichè non è, come il vestito, l'espressione specifica di un'epoca, di uno stato sociale, ma piuttosto un elemento essenziale della personalità, quando non si tratti di un capriccio della moda. Il colore dei capelli può rivelare il temperamento di una persona ed è inseparabile dalla natura della stessa. Un'eccessiva ed arbitraria trasformazione creerà, nella maggior parte dei casi, vivace dissonanza, mancanza di naturalezza nella fisonomia e, dal punto di vista artistico, sarà d'impaccio alla fedele interpretazione del personaggio originale destando un'impressione di falso, poichè, tale dissonanza non esisteva nella essenza del ruolo.

Altrettanto spiacevole è la stilizzazione artificiale e standardizzata delle sopracciglia secondo gli ultimi dettami della moda. Queste, come la stessa espressione dell'occhio, del quale organicamente fanno parte, devono avere un'impronta individuale. I cambiamenti a cui esse vengono sottoposte devono essere sempre orientati verso la natura del personaggio interpretato, ma non devono essere talmente radicali da falsare la personalità dell'artista, personalità che non deve essere interamente soppressa. Lo stereotipato disegno a carboncino invece delle vere sopracciglia stilizza il volto in modo tale come il trucco teatrale, che avrebbe molte più fondate ragioni per tale stilizzazione, non avrebbe mai pensato di attuare.

Cipria e belletto poi compiono il resto quando nel volto femminile coprono talmente i lineamenti da impedire le più lievi sfumature della mimica. Cipria e belletto devono modificare il volto, esprimere è sottolineare quello che vi è di caratteristico nel personaggio interpretato senza cancellarne le note caratteristiche. Inoltre essi devono essere usati in modo tale da risultare in armonia con l'atmosfera in cui agiscono i diversi personaggi, a meno che il soggetto e la sceneggiatura non richiedano un contrasto giustificato. Invece generalmente le attrici hanno il brutto vezzo di truccare il loro volto in modo

tale da apparire, in contrasto con quelli maschili improntati sempre ad una maggiore naturalezza, vere maschere di cera.

Non si può neppure fare un paragone con gli artisti del palcoscenico, poichè questi ultimi, data la costante illuminazione artificiale, per apparire al pubblico con i colori naturali, hanno bisogno di un trucco molto più marcato e diverso da quello del cinema. Nella recitazione cinematografica la luce può formare e trasformare la fisonomia delle persone e, al posto del colore naturale, subentra un giuoco di luci e d'ombre il cui effetto viene a mancare in un volto che l'eccessivo belletto ha trasformato in una maschera.

Vi sono stati alcuni buoni film che hanno dimostrato come senza o con un minimo di cipre e belletti si sia potuto conseguire una maggiore naturalezza e degli effetti migliori. L'arte del trucco cinematografico deve tendere, in prima linea, ad uno stile realistico.

* * *

Interessanti sono anche le idee dell'autore in merito al problema dello stile degli interni cinematografici. Secondo l'Iros un interno deve essere l'espressione tanto dello stile personale dei suoi abitanti quanto anche di un'epoca e del suo contenuto spirituale. In tempi come quelli odierni, in cui le condizioni economiche e sociali hanno abbassato ad una modesta misura lo stile della vita e quindi la pompa e lo sfarzo sono solo eccezioni, è uno sciocco controsenso quello di voler riprodurre le abitazioni private con stili sempre fastosi e lussuosi quasi che, a rappresentare la nostra epoca, non vi fossero che dei cresi e che la vita odierna non fosse che una sfrenata corsa al piacere.

Uno dei più gravi errori del film attuale è proprio quello di falsare nel senso più profondo lo stile dell'epoca presente ritenendo di poter conseguire il successo soltanto con gli effetti di un discutibile estetismo.

Per quanto poi concerne la ricostruzione di ambienti di altre epoche, nel riprodurre lo stile è necessaria una varietà individualizzatrice di particolari che, oltre lo stile generale dell'epoca, crei l'atmosfera propria ai vari paesi ed alla condizione civile, sociale ed intellettuale dei personaggi. Soltanto così lo stile delle cose conserverà un'impronta individuale che la preserverà dal pericolo di una standardizzazione.

* * *

Un capitolo è dedicato al film fantastico di genere fiabesco. Questo tipo di film comprende soggetti improntati ad un'ingenua inverosimiglianza la cui caratteristica è una semplificazione dell'azione e della psicologia. La psicologia dei personaggi delle fiabe è tutta di un pezzo, senza sfumature e di una semplicità infantile. Questo infantilismo degli elementi interiori richiede una chiara visione del carattere soprannaturale degli elementi esteriori affinchè i netti contrasti fra il bene ed il male, la giustizia e l'ingiustizia, il bello ed il brutto, la virtù ed il vizio, il castigo e la ricompensa non siano un'inverosimile riproduzione del mondo reale. Occorre che il mondo fiabesco si separi

nettamente da quello reale trasformandosi in un mondo fittizio ideale e che porti tutti gli elementi positivi e negativi della realtà fino all'ultimo estremo. Personificando i simboli delle persone e delle cose esso deve parlare immediatamente al nostro cuore ed al nostro sentimento. I pericoli che s'incontrano nel dar corpo ad una fiaba consistono nell'umanizzare il carattere dei personaggi della stessa od il suo contenuto. Gli effetti sono una confusione di stile tanto degli elementi fiabeschi che di quelli reali poichè, pur essendo la misura della scala dei valori diversa per entrambi, ci si serve di essa scambievolmente. Ne risulta un falso compromesso che nuoce sia alla parte reale che a quella fantastica del film. A questa conseguenza porta l'errore di Lubitsch secondo cui l'atmosfera della fiaba si creerebbe semplificando al massimo grado personaggi ed intreccio e mediante un aumento di stilizzazione.

La semplificazione del mondo fiabesco non deve essere intesa nel senso che tutti i suoi avvenimenti e la loro elaborazione cinematografica debbano essere di una semplicità primitiva. Ciò contrasterebbe con la poliedricità dell'essenza artistica del cinema. Si scambia spesso la semplificazione psicologica con la semplificazione dell'intreccio del film e ciò per la confusione che si fa del mondo fiabesco letterario con quello cinematografico. Il « *Ladro di Bagdad* » e la « *Luce azzurra* » hanno dimostrato, contrariamente a quanto ritiene la maggior parte dei cineasti, che anche il film fiabesco può riscuotere un gran successo quando esso sia veramente un'opera d'arte.

I film di Lotte Reininger « *Dr. Doolittle* » e « *Principe Achmed* » con l'atmosfera irreale creata da figure e movimenti artificiali prodotti dalla proiezione di ombre hanno raggiunto gli estremi del fittizio e dell'irrazionale ottenendo un grande successo.

Anche « *Biancaneve e i sette nani* » e gli altri film di Disney, che con la loro struttura artificiale di disegni animati significano un estremo di altro genere, trovarono, e trovano, l'entusiastico consenso di ogni specie di pubblico, poichè essi corrispondono molto bene ai requisiti cinematografici di forma, movimento, tempo, e ritmo.

Se il film fiabesco deve essere adattato esclusivamente al sentimento infantile allora il suo semplicismo deve essere esteso anche al suo contenuto ed alla forma che ad esso vien data, poichè la psicologia infantile e la percezione dei sensi non sono ancora sufficientemente esercitati per afferrare aspetti troppo complessi. Del resto anche per quanto riguarda le altre arti si suole fare una distinzione fra opere create per adulti e quelle create per bambini.

* * *

Per quanto questa Rivista abbia più volte riportato brani di trattamenti e di sceneggiature, pur tuttavia crediamo opportuno — *repetita juvant* — trascrivere qui appresso l'esempio che nel suo volume ne dà l'Iros, anche per mostrare la singolare ed efficace semplicità con cui egli esemplifica queste due essenziali fasi del processo creativo del film.

TRATTAMENTO

1° *quadro.* — Un imponente paesaggio alpestre immerso nel silenzio di una mattinata domenicale. Una leggera nebbia si disperde dando libero accesso al sole. Su una panca siedono silenziosi, tutti assorti nei loro pensieri e tenendosi per mano, Eva e Saverio. Finalmente Eva si fa coraggio e domanda con voce incerta e con forzata disinvoltura se egli le resterà fedele quando lei sarà in città. Il giovane le risponde che non pensa che a lei. Entrambi tacciono di nuovo. Una musica leggera come un soffio, in parte motivo alpestre ed in parte motivo d'amore, si libra nel silenzio. Suonano le campane del villaggio ed il loro suono copre quello della musica. Entrambi i giovani si accingono a ritornare a casa.

2° *quadro* (si inizia con una dissolvenza). — Si vedono i due giovani che scendono lungo un sentiero dal dolce pendio. Il suono delle campane è divenuto più forte, poi tace. Dopo una breve pausa Eva comincia nuovamente a parlare dicendo che egli avrebbe dovuto andare con lei in città. Saverio diviene di malumore. Eva vorrebbe calmarlo e togliergli la sua angoscia, ma egli diventa inaccessibile.

3° *quadro* (nuova dissolvenza). — In lontananza si sente una fisarmonica che suona un motivo di una canzone popolare, motivo che diventa sempre più distinto. Eva e Saverio attraversano, in silenzio, un campo dirigendosi verso una piccola casa colonica. Davanti alla casetta siedono due vecchi contadini, marito e moglie. Il vecchietto suona la fisarmonica cantando una canzone. Brevi saluti e poche parole vengono scambiate in merito alla prossima partenza di Eva. Saverio si avvia verso la stalla.

4° *quadro.* — Nella stalla è già tutto in ordine. Egli accudisce meccanicamente alle bestie.

5° *quadro.* — I due vecchietti dànno ancora un paio di buoni consigli ad Eva. Ora le campane suonano per la seconda volta. Saverio ritorna. Un addio breve ed impacciato.

6° *quadro.* — Strada del villaggio con la chiesa sullo sfondo. Maddalena, una fresca e robusta contadina, s'incontra con la massaia del podere di Lachner la quale le dice qualche parola scherzosa a proposito di Saverio.

7° *quadro.* — Da tutte le parti, dai campi e dal bosco, vengono i contadini che si avviano alla chiesa.

8° *quadro* (dissolvenza). — Si vedono entrare in chiesa gli ultimi venuti fra i quali Eva e Saverio.

9° *quadro.* — Stanza in casa dei due vecchi contadini. Entrambi si allontanano dall'altare domestico, sono di salute troppo cagionevole per potersi recare in chiesa. Sono preoccupati per Eva e Saverio. La vecchia vorrebbe tranquillizzare il marito dicendo che Saverio non abbandonerà la fanciulla, ma egli teme che sia la ragazza ad abbandonare il giovane.

10° quadro. — Saverio tiene fortemente stretta nella sua la mano di Eva, che già guarda il treno. Intorno a lei, su un piccolo marciapiede, è radunata metà della gioventù del villaggio. Ancora un paio di rozze parole scherzose poi gli sportelli del vagone vengono chiusi. Una dozzina di mani si stendono verso Eva. Saverio accompagna ancora per un tratto il treno in moto e dice ancora qualche banale e impacciata parola. Il treno accelera la sua corsa, i rimasti salutano con dei cenni, così pure Saverio che si trova avanti a tutti gli altri.

11° quadro. — Il ritmo del rumore del treno si trasforma in un leggero motivo musicale — canzone popolare e motivo di danza moderna. — Eva siede sola nel vagone, vuole cominciare a mangiare ma non ne ha voglia, guarda il paesaggio fuori del finestrino ed il suo sguardo si perde poi in una visione interiore.

12° quadro. — Si inizia con una dissolvenza e si ha la visione velata di una strada di una grande città così come se la immagina Eva di cui si scorge ancora debolmente la figura. Il motivo della canzone popolare viene sopraffatto dall'altro della danza cittadina.

13° quadro. — Dal quadro della strada si passa, per dissolvenza, in una affollata sala da ballo confusa ed inverosimile. Il motivo musicale della danza prevale del tutto.

14° quadro. — Si inizia con una dissolvenza: si scorge ancora Saverio che segue il treno e saluta con la mano. Il motivo della canzone popolare riprende.

15° quadro. — Motivo suonato da un'armonica che accompagna Saverio con lo stesso ritmo con cui egli seguiva il treno tra una schiera di giovanotti e ragazze. Dal fondo si avanza Maddalena, gli si avvicina sempre più e vorrebbe essergli gradita. Il giovane non si turba affatto.

16° quadro. — Mediante una nuova dissolvenza la musica si trasforma in quella della banda del paese e l'allegra marcia dei giovani in un ballo all'osteria del villaggio. Saverio siede melanconico in disparte. Poi si avvicina il suo amico Antonio e vuole consolarlo dicendogli che anche fra lui e Maddalena le cose non vanno come dovrebbero andare. Saverio ed Antonio parlano ancora di lei quando la ragazza improvvisamente va da Saverio e lo invita a ballare. Egli si alza indifferente ed Antonio guarda i due a bocca aperta ma risponde per le rime agli scherzi che gli vengono rivolti dal tavolo vicino. A Maddalena il caso sembra senza speranza poichè non riesce a cavare dal taciturno Saverio nessuna frase ragionevole. Allora vedendo l'inutilità smette i suoi tentativi. Dissolvenza mentre svanisce la musica.

Poi segue il complesso di scene che ci mostrano Eva in città, nel suo nuovo servizio ed alla scuola di cucina che dovrebbe insegnarle nuove maniere. Tali scene si alternano con quadri che ci mostrano Saverio.

SCENEGGIATURA

PRIMO QUADRO

I - Paesaggio alpestre.	Durante le ultime parti della ripresa panoramica comincia
1 - La « camera » effettua una ripresa panoramica:	
Nubi leggere si diradano e attraverso ad esse esce fuori la luce del sole e si vede il paesaggio.	la musica leggera come un soffio, con
Nel quadro appare una panca dove sono seduti	motivo alpestre,
Eva e Saverio.	che contiene
La « camera » si avvicina a loro fino ad ottenere un primo piano:	anche un motivo d'amore.
Saverio ed Eva siedono tenendosi per mano.	
Lo sguardo di Saverio è triste e fissa il vuoto.	
Eva è inquieta e lo guarda di nascosto.	
La « camera » si avvicina lentamente fino	
ad ottenere un mezzo primo piano (Saverio è tagliato fuori).	
Eva tenta di parlare ma non le riesce, alla fine si fa coraggio e dice malsicura, artificiosamente:	« Mi rimarrai fedele quando sarò in città? ».
La « camera » si muove lentamente verso Saverio	
che tace e guarda, sempre fisso dinanzi a sè, il paesaggio.	
2 - Mezzo primo piano (controripresa).	
Le nebbie si diradano del tutto.	

3 - Mezzo prima piano (entrambi)

Eva prende ora anche con l'altra mano quella di lui.

Lentamente la « camera » si avvicina ad

Eva che si stringe al giovane e gli sorride cercando di ottenerne una risposta.

La « camera » si muove lentamente verso

Saverio: la durezza del suo volto comincia a fondersi mentre

la « camera » lentamente retrocede

così che nel quadro appaiono entrambi. Egli ponendo anche l'altra sua mano su quella di lei dice schiettamente:

« Vedi Eva. Io non penso ad altro che a te ».

Egli vorrebbe dirle ancora qualche altra cosa, ma si trattiene scorgendo lo sguardo assente di lei.

In questo momento comincia:

un lontano suono di campane che sale dal fondo della valle e sopraffà la melodia che ancora si percepiva leggermente.

La « camera » retrocede ancora.

Durante questo movimento della « camera » Eva e Saverio si alzano e si voltano.

La « camera » si muove dalla parte dove si avviano i due giovani

in procinto di andarsene. Il sentiero discende ed essi rimangono nel quadro finchè tenendosi allacciati per mano spariscono verso il basso.

Lenta, morbida chiusura per dissolvenza.

Secondo quadro

II - Paesaggio campestre (ora un sentiero quasi piano).

4 - Quadro semi-totale

Già durante l'apertura del diaframma la musica tace.

Eva e Saverio si avvicinano dal fondo verso la « camera », in silenzio e tenendosi per mano.

Dal basso si fa più forte il suono delle campane.

I due giovani si avvicinano alla « camera »: primo piano:

Le campane della chiesa tacciono.

una carrellata accompagna entrambi.

Dopo un breve momento Saverio domanda, senza guardarla:

« E tu Eva...? ».

Eva risponde prontamente:

« Vieni con me in città ».

Ella vorrebbe dire ancora qualche cosa ma tace vedendo il volto di lui che si irrigidisce. Si stringe di nuovo più strettamente a lui e dice carezzevole:

« Verrai tutte le domeniche... ».

Saverio, non facendo attenzione alle sue ultime parole, dice mentre lascia la sua mano:

« Io non sono fatto per la città e neppure tu ».

Eva si difende a malincuore:

« Chi nulla rischia nulla ottiene ».

Saverio si ferma.

Anche la « camera » si ferma vicino a lui

che dice irritato:

« E che vorresti tu dunque, forse... »

Ma egli inghiotte la parola. Eva per tranquillizzarlo lo afferra di nuovo per il braccio e si stringe a lui con civetteria

— mentre la « camera » indietreggia lateralmente —

e dice:

« Vieni anche tu Saverio. È soltanto perchè ho desiderio di vedere qualche cosa di nuovo ».

Entrambi passano davanti alla « camera »

che ora poi li segue.

Eva e Saverio, ora ripresi dalle spalle, continuano a camminare in silenzio, tenendosi sottobraccio.

Un poco dopo

Dissolvenza lenta e morbida.

TERZO QUADRO

III - Paesaggio (margine di un bosco, nel fondo una piccola casa colonica non molto lontana dal villaggio).

5 - Semitotale:

In lontananza

Eva e Saverio si avanzano sul sentiero che esce dal bosco tenendosi per mano. Sullo sfondo una piccola casa colonica verso la quale si dirigono.

il suono di una fisarmonica (motivo popolare),

6 - Vicino:

la musica suona forte

Davanti alla casa colonica, su una panca siedono un contadino e la moglie, due deboli vecchietti.

Il contadino suona la fisarmonica cantando allegramente:

« Il cielo è pieno di suoni
Il sole è pieno di splendore
Sta bene attento ai tuoi occhi,
Fa attenzione ai tuoi occhi!
Drulja dirullera drulja dirrjö
Drulja dirullera dideldumdöh ».

7 - Mezzo primo piano.

In lontananza oltre i due vecchi si scorgono Eva e Saverio che si

avvicinano, il contadino continua tranquillamente a cantare:

« Il cuore è pien d'amore
L'animo pien di gioia
Stai ben attento a non perdere
Il ben dell'intelletto
Stai attento e sii giudizioso ».

8 - Primo piano.

La vecchia si alza a fatica e dice interrompendolo:

« E smettila una buona volta con questo cicalìo, non vedi dunque che Eva e Saverio... ».

9 - (Controripresa).

Il vecchio continua a cantare allegramente, mentre la vecchietta si allontana zoppicando.
Il vecchio suona e canta mentre sorride a Saverio che ancora non si vede nel quadro:

« Il cuore è semplice
ed è sincero
Ma quando sei innamorato,
stai attento a non perder la testa ».

Voce di Saverio:
« Hai ragione Toni! ».

10 - Mezzo primo piano.

Eva e Saverio si avvicinano. — Saverio ed Eva si rivolgono ai due vecchietti:

Saverio:
« Buon giorno, buon giorno a tutti e due ».

Eva:
« Buon giorno, vorrei dirvi anche addio ».

11 - Primo piano.

Il contadino ad Eva:

« È proprio necessario che tu te ne vada...? ».

Eva è impacciata.
La contadina interviene:

« Entra un momento in casa ».

e s'avvia per entrare ma Eva dice:

« Non abbiamo tempo, dobbiamo andare ancora in chiesa ».

La contadina si siede di nuovo:

« Quando è così... ».

Eva è un po' confusa e il vecchio scuote la testa.

Quarto quadro

Nella stalla - Una vacca e un paio di capre.

12 - Mezzo primo piano:

Saverio accarezza la vacca — è tutto pensieroso — mette ancora un po' d'ordine e raccoglie qualche cosa.

13 - Primo piano (in movimento). La sua mano solleva un ferro da cavallo — belato di una capra.

Un rapido movimento in direzione della capra.

14 - Quadro semi-totale.

Saverio volta la testa e posa il ferro da cavallo sopra una mensola. — Le campane del villaggio cominciano a suonare di nuovo.

Saverio esce dalla stalla.

Quinto quadro

Davanti alla casa del contadino. — Le campane della chiesa.

15 - Semi-totale:

Il contadino è seduto, Eva e la contadina sono in piedi, un po' impacciate.

La vecchietta dice: — « Allora, dunque... ».

Anche egli dice: — « Già, ora... ».

Le tre teste si voltano dalla parte della stalla

dalla quale sta uscendo Saverio, che dice ad Eva: — *Voce di Saverio*: « Bisogna andare ».

Eva dà la mano prima alla vecchia e poi al vecchio. — « Allora addio! ».

La contadina: « Sii sempre brava... ».

Il contadino: « Fa le cose a modo ».

Saverio andando via con Eva: « Addio a tutte e due — io vado nuovamente a mungere ».

Entrambi escono dal quadro.

16 - Semi-totale.

Oltre le spalle dei due vecchi si vedono Eva e Saverio scomparire per un sentiero ripido.
I due vecchi si voltano verso la « camera » e si avviano verso casa.

La recitazione e l'espressione del linguaggio parlato avranno una leggera tinta dialettale a seconda del paese in cui si svolge l'azione.

* * *

Un problema importante per il cinema è quello del film per bambini. Purtroppo questo genere è stato finora trascurato mentre è necessario richiamare l'attenzione su di esso quale mezzo di divertimento, d'istruzione e di educazione. La produzione cinematografica industriale è restia, anzitutto per comprensibili ragioni finanziarie, dal realizzare tali film che hanno bisogno di speciali organizzazioni che rendano possibile, a lavoro ultimato, una tale affluenza di spettatori da coprire le spese di produzione. Gli ambienti statali e pedagogici non sembra che abbiano ancora compreso in pieno l'importanza del film per bambini; altrimenti avrebbero da lungo tempo studiato a fondo questo vasto campo della cinematografia provvedendo a curare la produzione di film, come anche ad organizzare speciali enti che rendano possibile una frequenza in massa dei bambini a tali spettacoli. Non ci si potrà mai stancare di raccomandare di approfondire in tutti i suoi aspetti — positivi e negativi — il problema del film per bambini, al quale problema dovranno anzitutto dedicarsi gli artisti del cinema e sopratutto l'autore del soggetto, lo sceneggiatore e il regista che dovranno collaborare strettamente con i pedagoghi che abbiano nozioni di arte cinematografica. Studi sulla fantasia del bimbo, che in Germania fra gli altri furono effettuati dall'Istituto creato da Leo Weismantel con l'ausilio di pedagoghi di diversi paesi e di varie tendenze, dimostrano, in base a disegni e pitture di ragazzi dai quattordici ai sedici anni, che questi ragazzi possiedono una fantasia creatrice e ricettiva che può essere spronata e resa attiva dall'immagine.

I risultati di questo e di altri esperimenti analoghi, fra gli altri quelli effettuati dalla scuola di Psicologia di Marburgo e dai fratelli Jaensch, ci fanno apparire il film come una fonte inesauribile per stimolare e guidare la

fantasia, il pensiero e l'azione dei bambini. Il film agisce come ottimo modello per l'istinto d'imitazione che essi possiedono.

Sul compito di sviluppare la psicologia infantile ci sarebbe molto da dire e dovrebbe essere missione del cinema quella di educare i bambini ad una cultura ottica che li renda capace di comprendere l'arte cinematografica ed a sviluppare il loro senso critico, come ciò avviene per la coltura letteraria mediante lo studio di grammatica, lingue estere e letteratura. Questo compito è doppiamente importante di fronte al fatto che il pubblico, e specialmente quello giovane, senza una tale educazione è esposto ai pericoli dell'influenza, non sempre buona, che il cinema esercita su di loro.

Affinchè il film possa rispondere a questi suoi compiti e non possa in alcun modo nuocere al fanciullo deve soddisfare — non tenendo conto dei particolari artistici e didattici che devono risultare dalla collaborazione prima menzionata — alle seguenti condizioni generali:

1) Esso deve — come la fiaba, la favola o il racconto del letterato — essere una piccola opera d'arte;

2) Come questa deve, per quanto riguarda il suo contenuto di pensiero, essere adattato alla psicologia del bambino, quindi deve essere della massima semplicità ed evitare qualsiasi sovraccarico o sovraccentuazione;

3) Esso — dato che deve rappresentare solo con l'immaginazione quanto lo scrittore esprime con il linguaggio parlato — deve imporsi dei freni anche maggiori per preservare da spavento, angoscia e da emozioni troppo forti il bambino, che non possiede ancora la capacità di saper distinguere l'apparenza dalla realtà e che, come del resto l'adulto, non deve lasciare il cinema penato e turbato ma stimolato e sollevato.

Pertanto il film destinato ai bambini deve attenuare le situazioni troppo crudeli e paurose che spesso sono contenute nelle fiabe e che possono destare terrore ed angoscia nel piccolo spettatore.

4) Deve infine liberarsi dalla tendenza di una messa in scena troppo fastosa per non inoculare nel fanciullo delle idee che lo deluderebbero nei riguardi della realtà della vita.

L'azione sarà semplificata in modo che, pur stimolando la fantasia, sia comprensibile alla mentalità infantile.

* * *

Il volume dell'Iros contiene una mole di materiale così vasta e complessa che, come ho già detto, non è certamente possibile parlarne adeguatamente in poche pagine. Esso rappresenta una fonte ricca, interessante e sicura per tutti i problemi del film ed i giovani, quelli che intendono dedicarsi seriamente alla cinematografia, troveranno in esso una base di solida cultura che aprirà loro nuovi e più vasti orizzonti.

V. B.

Dati di film

L'ACCUSATO DI NORIMBERGA
(DAS UNSTERBLICHE HERZ)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Tobis - Produttore: Gruppo G. Staab - *Soggetto*: Walter Harlan *dalla commedia* "Das Nuernbergisch Ei" - *Sceneggiatura*: Veit Harlan e Werner Eplinius - *Regista*: Veit Harlan - *Aiuto regista*: Wolfgang Schleiff - *Operatore*: Bruno Mondi - *Tecnico del suono*: Emil Specht - *Scenografo*: Hermann Warm, Johan Massias - *Costumi*: Arno Richter - *Musica*: Joh. Seb. Bach - *Direzione musicale*: Alois Melichar - *Montaggio*: Marianne Behr - *Interpreti*: Heinrich George, Kristina Soederbaum, Paul Wegener, Paul Henckels, Michael Bohnen - *Stabilimenti*: Tobis - *Metraggio*: 2400 - *Casa di doppiaggio per la versione italiana*: Titanus S. A. - *Sistema di registrazione sonora*: R.C.A. - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Titanus.

L'ALLEGRO FANTASMA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Capitani-Fono Roma - *Regista*: Amleto Palermi - *Direttore di produzione*: Giuseppe Silos - *Soggetto originale*: E. Margadonna, C. L. Bragaglia e A. Palermi - *Sceneggiatura*: Margadonna, Bragaglia, Palermi - *Aiuto regista*: Pier Luigi Faraldo - *Scenografo*: Gastone Medin - *Musica*: Dan Caslar - *Direzione musicale*: Alberto Paoletti - *Montaggio*: Giacinto Solito - *Assistente alla regia*: Fede Arnaud - *Interpreti*: Totò, Luigi Pavese, il Trio Primavera, Franco Coop, Paolo Stoppa, Amelia Chellini, Dina Perbellini, Claudio Ermelli, Augusto Di Giovanni, Elli Parvo, Giulio Donadio - *Metraggio*: 2390 - *Casa di distribuzione*: E.N.I.C.

L'AMORE PIU' FORTE
(MUTTERLIEBE)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Wien Film e Ufa - *Regista*: Gustav Ucicky - *Soggetto originale*: Gerhard Menzel - *Sceneggiatura*: Gerhard Menzel - *Aiuto regista*: Wolfang Schubert - *Operatore*: Hans Schneeberger - *Scenografo*: Werner Schlichting - *Musica*: Willy Schmidt-Gentner - *Montaggio*: Rudolf Schaad - *Interpreti*: Kathe Dorsch, Paul Hoerbiger, Wolf Albach Retty, Hans Holt, Rudolf Prack, Susi Nicoletti - *Metraggio*: 2840 - *Direttore per la versione italiana*: Gian Bistolfi - *Distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

L'ANGELO DELLA SERA
(DANKO PISTA)

Paese di origine: Ungheria - *Casa di produzione*: Mester film - *Regista*: Ladislaus Kalmar - *Direttore di produzione*: Nikolaus Kiss - *Soggetto dal romanzo* "Danko Pista" *di* Alexander Nagymihaly - *Sceneggiatura*: Ladislau Bihary, Ladislaus Kalmar, Alexander Nagymihaly - *Musica*: Danko Pista, Szalbols Fenyes, A. Paoletti - *Interpreti*: Pal Javor, Margit Lukacs, Elis Simor, Pufi Tompa - *Stabilimenti*: Unnia - *Metraggio*: 2422 - *Casa di doppiaggio per la versione italiana*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione sonora*: Wester Electric - *Direttore per la versione italiana*: Franco Schirato - *Casa di distribuzione per l'Italia*: CINF.

L'ARCIDIAVOLO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: S. A. Fides Film - *Regista*: Toni Fringuelli - *Direttore di produzione*: Emanuele Caracciolo - *Soggetto originale*: Gherardo Gherardi *dalla commedia omonima* - *Sceneggiatura*: G. Gherardi e Toni Fringuelli - *Aiuto regista*: Filippo Ratti - *Operatore*: Fernando Risi - *Tecnico del suono*: Bruno Brunacci - *Scenografo*: Alfredo Montori - *Musica*: Mario Ruccione - *Direzione musicale*: Giuseppe Anepeta - *Montaggio*: Angelo Comitti - *Interpreti*: C. Ninchi, G. Paolieri, E. Glori, L. Nucci, L. Pavese, M. Gallina, P. Renzi, L. Beghi, O. Genazzani, J. Salinas, G. Lazzarini, L. Minas, U. Degio-

vanni - *Stabilimenti*: Cinecittà - *Metraggio*: 2350 - *Casa di distribuzione*: E.N.I.C.

LA BELLA E LA BELVA
(MANNER MÜSSEN SO SEIN)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Terra film - *Regista*: Arthur M. Rabenalt *dal romanzo di* Heinrich Seiler - *Sceneggiatura*: Hans J. Beyer - *Musica*: Michael Jarry - *Interpreti*: Herta Feyler, Hary Söhnker, Paul Horbiger, Hary Holden - *Metraggio*: 2320 - *Casa di distribuzione per l'Italia*: EIA.

BISMARCK, IL CANCELLIERE DI FERRO
(BISMARCK)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Tobis Filmkunst - *Regista*: Wolfgang Liebeneiner - *Direttore di produzione*: Dr. Heinrich Jonen, Willi Wiesner - *Soggetto*: Rolf Lauckner, Wolfgang Liebeneiner - *Sceneggiatura*: Rolf Lauckner, Wolfgang Liebeneiner - *Scenografo*: Erich Zander, Karl Makus - *Musica*: Norbert Schultze - *Interpreti*: Paul Hartmann, Lil Dagover, Friedrich Kaissler, Maria Koppenhöfer, Werner Hinz, Ruth Eilberg, Käte Haack, Walter Franck, Karl Schönbock, Günther Hadank, Franz Scholfheitlin, Harold Paules, Hintz Fabricius (*e altri* 46 *attori*).

CAFFE' VIENNESE
(WIENER GESCHCHTEN)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Wien, Terra Film - *Regista*: Geza von Bolvary - *Sceneggiatura*: Ernest Marischka - *Dialoghi*: Karl Wagner - *Aiuto regista*: Carl von Barany - *Operatore*: Willi Winterstein - *Scenografo*: Ledersteger e Richter - *Musica*: Brunò Uher - *Interpreti*: Marta Harell, Paul Hörbiger, Hans Moser, Siegfried Breuer, Olly Olzmann - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

CHE SUCCEDE A S. FRANCISCO?
(THE LADY AND THE MOB)

Paese di origine: S. U. A. - *Casa di produzione*: Columbia - *Regista*: Ben Stoloff - *Soggetto*: George Bradshaw, Price Day - *Sceneggiatura*: Richard Moiboum e Gertrude Purcell - *Operatore*: John Stumar - - *Musica*: M. W. Stoloff - *Interpreti*: Ida Lupino, Fay Bainter, Lee Bowmann, Henry Armetta - *Casa di doppiaggio per la versione italiana*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione sonora*: W. E. - *Direttore per la versione italiana*: G. Salvini - *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.I.A.

CIRCOSTANZE ATTENUANTI

Paese d'origine: Francia - *Regista*: Jean Boyer - *Soggetto tratto dal romanzo di* Marcel Arnac - *Riduzione di* Jean Boyer e Jean-Pierre Feydeau - *Musica*: Van Parys - *Interpreti*: Michel Simon, Arletty, Dorville, Andrex, Robert Ozanne - *Casa di doppiaggio*: Itala Acustica S. A. - *Casa di distribuzione*: I.C.I.

CITTA' CINESE
(MR. WOUG IN CHINA TOWN)

Paese di origine: S. U. A. - *Casa di produzione*: Monogram - *Regista*: William Nigh - *Soggetto*: Hungh Wiley - *Sceneggiatura*: Scott Darling - *Interpreti*: Boris Karloff, Marjorie Reynolds, Graut Withers - *Metraggio*: 1890 - *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.I.A.

CON LE DONNE NON SI SCHERZA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: E.N.I.C. - *Realizzazione*: Juventus Film - *Regista*: Giorgio Simonelli - *Direttore di produzione*: Giandolfo Cogliati Dezza - *Soggetto originale*: Mario Massa - *Aiuto regista*: Roberto Bianchi - *Operatore*: Domenico Scala - *Tecnico del suono*: Ovidio Del Grande - *Scenografo*: Manlio Radiciotti - *Musica*: Dan Caslar - *Architetto*: Alfredo Montori - *Interpreti*: Assia Noris, Umberto Melnati, Carlo Campanini, Lauro Gazzolo, Greta Gonda, Enzo Biliotti, Renzo Morisi, Enza Delbi - *Metraggio*: 2000 - *Stabilimento*: Cinecittà - *Casa di distribuzione*: E.N.I.C.

DOMANI SARO' ARRESTATO
(MORGEN WERDE ICH VERHAFTET)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Tobis - *Regista*: Karl Heinz Stroux - *Soggetto*: Arno Alexander *dal romanzo omonimo* - *Sceneggiatura*: E. Hollitzer - *Aiuto regista*: Ludo Gerwald - *Operatore*: Karl Hasselmann - *Tecnico del suono*: Oscar Haarbrandt - *Scenografo*: Robert Herlth - *Musica*: Franz Doelle - *Montaggio*: Walter Wischniewski - *Interpreti*: Ferdinand Mariam, Kaethé Dorsch, Gisela Uhlen, Paul Klinger, Will Dohm, Paul Dahlke, Kurt Vespermann, Fritz Claudius, Lissy Arna, Ursula Deinert

Metraggio: 2300 - *Direttore per la versione italiana*: Stefano Gusberti - *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

LA DONNA DEL MISTERO
(DIE FRAU ONHE VERGANGENAIT)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Euphorio Film - *Regista*: Nunzio Malasomma - *Soggetto*: Charles Klein *e* H. C. Patterson *dalla novella di* Curt J. Braun - *Operatore*: Willy Winterstein - *Scenografo*: Hans Ledersteger - *Musica*: Hans Carste - *Interpreti*: Sibille Schmitz, Albrecht Shoenhals, Maria von Tasnedy - *Casa di doppiaggio per la versione italiana*: Cinecittà - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

IL DRAMMA NEL BOSCO
(ZWIELICHT)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Ufa - *Regista*: Rudolf van Der Noss - *Soggetto*: Artur Pohl - *Sceneggiatura*: Arthur Pohl - *Operatore*: Hugo V. Kaweczynsky - *Scenografo*: C. L. Kirmse *e* Hermann Asmus - *Montaggio*: Else Baum - *Interpreti*: Vikto Staal, Carl Raddatz, Paul Wegener, Ruth Hellberg, Hans Stiebner, Ursula Grabley, Wilhelm Koenig, Fritz Genschow, Wilhelm Althaus, Albert Lippert, Willi Rose - *Metraggio*: 2290 - *Direttore per la versione italiana*: F. N. Neroni - *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

ERANO NOVE CELIBI
(ILS ETAIENT NEUF CELIBATAIRES)

Paese di origine: Francia - *Regista*: Sacha Guitry - *Soggetto originale*: Sacha Guitry *Sceneggiatura*: Christian Chamborant - *Operatore*: Armenise - *Musica*: Adolphe Borchard - *Interpreti*: Sacha Guitry, Elvira Popesco, Betty Stockfeld - *Casa di doppiaggio per la versione italiana*: Cinecittà - *Direttore per la versione italiana*: Vittorio Malpassuti - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

ERNESTO IL RIBELLE
(ERNEST LE REBELLE)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: Sigma - *Regista*: Christian Jaque - *Soggetto*: Jacques Perret - *Operatore*: Lefebure *e* Agnel - *Scenografo*: Pierre Schild - *Musica*: Henry Verdun - *Direttore di produzione*: François Carron - *Interpreti*: Fernandel, Alcover, Mona Goya, A. Devere, Le Vigan, Rosita Montenegro - *Casa di distribuzione per l'Italia*: S. A. Delf.

GLI EROI DELLA STRADA
(STREETS OF NEW YORK)

Paese di origine: S. U. A. - *Casa di produzione*: Monogram - *Regista*: William Nigh - *Soggetto*: Robert D. Andrews - *Sceneggiatura*: Robert D. Andrews - *Interpreti*: Jackie Cooper, Martin Spellman, Marjorie Reynolds, Dick Purcell - *Metraggio*: 1895 - *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.I.A.

FELICITA' PERDUTA
(DREIKLANG)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: U.F.A. - *Regista*: Hans Hinrich - *Soggetto*: Friedrich Forster-Burggraf - *Musica*: Umberto Galassi - *Interpreti*: Lil Dagover, Paul Hartmann, Rolf Möbius - *Metraggio*: 2540 - *Casa di doppiaggio per la versione italiana*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione sonora*: RCA Photophone - *Direttore per la versione italiana*: N. F. Neroni - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Manderfilm.

IDILLIO A BUDAPEST

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Schermi nel mondo - *Regista*: G. Ansoldi *e* G. Varriale - *Interpreti*: Germaine Aussey, Osvaldo Valenti, Fausto Guerzoni, Sergio Tofano, Inge Darwy, Renato Malavasi, Quartetto Ator. - *Casa di distribuzione*: Cine Tirrenia.

IO SONO UN CRIMINALE
(I AM A CRIMICAL)

Paese di origine: S. U. A. - *Casa di produzione*: *Monogram* - *Regista*: H. Forbes - *Soggetto*: Harrison Jacobs - *Sceneggiatura*: John W. Krafft - *Interpreti*: John Carrol, Kai Zinaker, Martin Spellman - *Metraggio*: 1790 - *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.I.A.

KRUGER L'EROE DEI BOERI
(OHM KRÜGER)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Tobis Filmkunst - *Regista*: Hans Steinhoff - *Direttore di produzione* Klotsch - *Soggetto dal romanzo* "Uomo senza popolo" *di* Arnold Krieger - *Sceneggiatura*:

Harald Bratt e Kurt Heuser - *Operatore*: Fritz Arno Wagner - *Scenografo*: Franz Schroedter - *Musica*: Theo Mackeben - *Interpreti*: Emil Jannings, Lucie Höflich, Werner Hinz, Gisella Uhlen, Hedwig Wangel, Alfred Bernau, Ferdinand Marian, Gustaf Gründgens, Franz Schafheitlin, Otto Wernicke, H. A. v. Schlettow, Flockina v. Platen - *Metraggio*: 3575 - *Casa di doppiaggio per la versione italiana*: Cinecittà - *Sistema di registrazione sonora*: R.C.A. Photophone - *Direttore per la versione italiana*: Luigi Savini - *Casa di distribuzione per l'Italia*: « Mander » S. A. Noleggio Film.

LUCE NELLE TENEBRE

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Italcine - *Regista*: Mario Mattòli - *Soggetto*: Mario Mattòli - *Operatore*: Arturo Gallea - *Direttore di produzione*: Carlo della Posta - *Architettura*: Ottavio Scotti - *Montaggio*: Fernando Tropea - *Musica*: Carlo Innocenzi (*da* Listz, Chopin, Tschaikowsky) - *Interpreti*: Fosco Giachetti, Alida Valli, Clara Calamai, Enzo Biliotti, Carlo Campanini, Carlo Lombardi - *Casa di distribuzione*: S. A. Ici.

MAMMA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Itala Film - *Regista*: Guido Brignone - *Direttore di produzione*: Giuseppe Fatigati - *Soggetto originale*: Guido Cantini - *Sceneggiatura*: Guido Cantini - *Aiuto regista*: Luigi Carpentieri - *Operatore*: Arturo Gallea - *Tecnico del suono*: Vittorio Trentino - *Scenografo*: Ottavio Scotti - *Musica*: Verdi, Bixio, Carabella - *Direzione musicale*: Luigi Ricci - *Interpreti*: Beniamino Gigli, Emma Grammatica, Camilla Hohn, Federico Benfer, Carlo Campanini, Ugo Ceseri - *Stabilimenti*: Cinecittà - *Metraggio*: 2350 - *Distribuzione*: E.N.I.C.

MARCO VISCONTI

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: C.I.F. - *Regista*: Mario Bonnard - *Direttore di produzione*: Carlo Benetti - *Soggetto originale*: O. Gasperini *dal romanzo omonimo* di Tommaso Grossi - *Sceneggiatura*: Bonnard, Gasperini, Novarese - *Dialoghi*: Cesare Vico Ludovici - *Aiuto regista*: Mario Monicelli - *Operatore*: Mario Albertelli - *Scenografo*: Piero Filippone - *Costumi*: Nino Novarese - *Musica*: Giulio Bonnard - *Costumi*: Casa Caramba - *Arredamenti e attrezzi*: Casa Rancati - *Gioielli*: Casa Corbella - *Interpreti*: Carlo Ninchi, Mariella Lotti, Roberto Villa, Alberto Capozzi, Ernesto Almirante, Alfredo De Antoni, Guglielmo Bernabò, Augusto di Giovanni, Mario Gallina, Ninì Dinelli - *Stabilimenti*: Cinecittà - *Casa di distribuzione*: E.N.I.C.

UN MARITO PER IL MESE D'APRILE

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Juventus Film - *Regista*: Giorgio Simonelli - *Direttore di produzione*: Raffaele Colamonici - *Soggetto originale*: Mario Massa - *Sceneggiatura*: Mario Massa - *Aiuto regista*: Lorenzo M. Ferrero - *Operatore*: Domenico Scala - *Scenografo*: Alfredo Montori - *Musica*: Dan Caslar - *Segretario di produzione*: Angelo Fanano - *Interpreti*: Vanna Vanni, Carlo Romano, Guglielmo Sinaz, Pina Renzi, Renzo Morisi, Romolo Costa, Fausto Guerzoni, Nico Pepe - *Metraggio*: 2125 - *Stabilimenti*: Cinecittà - *Casa di distribuzione*: E.N.I.C.

UN MATRIMONIO MOVIMENTATO
(DER FLORENTINER HUT)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Terra Film - *Produttore*: Heinz Ruehmann - *Regista*: Wolfgang Liebeneiner - *Direttore di produzione*: Arthur Kiekebusch - *Soggetto*: Benrd Hofmann *e* Horst Budjuhn *dalla commedia di* E. Labiche "Il cappello di paglia di Firenze" - *Sceneggiatura di* Hofman *e* Budjuhn - *Aiuto regista*: Kurt Skalden - *Operatore*: Karl Loeb - *Tecnico del suono*: Eric Schmidt - *Scenografo*: Hans Sohnle, Wilhelm Vorwerg - *Musica*: Michael Jary - *Montaggio*: Gottlieb Madl - *Interpreti*: Heinz Ruehmann, Herti Kirchner, Christl Mardayn, Paul Henchels, Victor Janson - *Metraggio*: 2391 - *Casa di doppiaggio*: Titanus - *Casa di distribuzione*: Titanus Odit.

MENZOGNA
(DIE BARMHERZIGE LÜGE)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Euphono Film della Tobis - *Regista*: Werner Klinger - *Soggetto*: Curt J. Braun e Werner Klinger - *Operatore*: Carl Puth - *Musica*: Hans Carste - *Tecnico del suono*: Eugen Hrich - *Montaggio*: Ella Ensink - *Costruzioni*: Erich Czerwonsky - *Interpreti*: Hilde Krahl, Elisabeth Flickenschildt, Ernst von Klipstein, Liselotte Klinger, Heinrich Schroth, Agnes

Windeck, Otto Gebuhr, Paul Dahlke - *Casa di doppiaggio*: Itala Acustica S. A. - *Casa di distribuzione*: S. A. Delf.

LA MORTE INVISIBILE
(THE MYSTERY OF MR WOUG)

Paese di origine: S. U. A. - *Casa di produzione*: Monogram - *Regista*: Waggner - *Soggetto*: Hugh Wiley - *Sceneggiatura*: Scott Darling - *Interpreti*: Boris Karloff, Doroty Tree, Graut Withers - *Metraggio*: 1880 - *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.I.A.

NOTTE DI DICEMBRE
(NUIT DE DECEMBRE)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: Robert Woog - *Produttore*: Metzger & Woog, *dalla commedia di* Bernard Kellermann - *Sceneggiatura*: Bernard Zimmer - *Operatore*: Isnard - *Tecnico del suono*: Bugnon - Petit Jean - *Scenografo*: Jean Jacot e H. André Legrand - *Musica*: Beethoven, Liszt, Chopin, Berlioz, *commento di* Marcel Delannoy - *Direzione musicale*: Maurice Jambert - *Montaggio*: Jean Jacot, Lilo Dammert - *Interpreti*: Pierre Blanchar, Renée St. Cyr, Jean Tissier, Marcel André - *Direttore per la versione italiana*: Guglielmo Santangelo - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

NOTTE DI FORTUNA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Atesia Film - *Regista*: Raffaello Matarazzo - *Sceneggiatura di* Mariani - *Operatore*: Ugo Lombardi - *Architetture*: Rosi - *Direttore di produzione*: Icilio Sterbini - *Montaggio*: Comitti - *Interpreti*: Peppino De Filippo, Leda Gloria, Vera Bergman, Guido Notari, Olinto Cristina, Gorella Gori, Fausto Guerzoni, Edda Soligo, Alfredo Petti, Luigi Barberi - *Casa di distribuzione*: S. A. Delf.

ORIZZONTE DIPINTO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Soc. Anon. Grandi Spettacoli d'arte - *Regista*: Guido Salvini - *Direttore di produzione*: Gian Paolo Bigazzi - *Soggetto originale*: Ettore Giannini e Remigio Del Grosso - *Sceneggiatura*: U. Betti, E. Contini, G. Gherardi, G. Salvini. - *Aiuto regista*: Clemente Fracassi - *Operatore*: Anchise Brizzi - *Tecnico del suono*: Giovanni Bianchi - *Scenografo*: Aldo Calvo - *Musica*: Renzo Rossellini - *Montaggio*: Mario Serandrei - *Interpreti*: A. Falconi, L. Adani, I. Grammatica, C. Baseggio, P. Stoppa, A. Fiorelli, P. Renzi, C. Ermelli, N. Zocchi, M. Pianforini, L. Beghi, M. Benassi, G. Stival, E. Quirici, G. Graziosi, G. Varni, E. Zacconi, R. Ricci, L. Solari, G. Moschini, C. Campanini, L. Pavese, L. Garrone. - *Stabilimenti*: Cinecittà - *Metraggio*: 2400 - *Casa di distribuzione*: E.N.I.C.

LA PERLA NERA
(PARADISE ISLE)

Paese di origine: S. U. A. - *Casa di produzione*: Monogram - *Regista*: William Nigh - *Soggetto*: A. Vaughan Elston - *Sceneggiatura*: Marion Horth - *Interpreti*: Movita, Warren Hill, George Piltz, William Davidson - *Metraggio*: 1690 - *Casa di distribuzione per l'Italia*: EIA.

PICCOLO MONDO ANTICO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Ata-Ici - *Regista*: Mario Soldati - *Soggetto tratto dal romanzo omonimo di* Antonio Fogazzaro - *Riduzione e sceneggiatura*: Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada, Mario Soldati - *Direttore di produzione*: Giulio Niderkorn - *Operatore per gli interni*: Carlo Montuori - *Operatore per gli esterni*: Arturo Gallea - *Secondo operatore*: Carlo Nebiolo - *Aiuto regista*: Alberto Lattuada - *Architettura*: Gastone Medin - *Scenotecnico*: Ascanio Coccè - *Costumi*: Gino Sensani e Maria de Matteis - *Musiche*: Enzo Masetti - *Direzione musicale*: Fernando Previtali - *Interpreti*: Alida Valli, Massimo Serato, Ada Dondini, Annibale Betrone, Mariù Pascoli, Giacinto Molteni, Elvira Bonecchi, Enzo Biliotti, Renato Cialente, Gianni Barrella, Carlo Tamberlani, Adele Garavaglia, Nino Marchetti, Giorgio Costantini, Jone Morino, Anna Carena, Viglione Borghese - *Casa di distribuzione*: I.C.I.

IL POZZO DEI MIRACOLI

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Imperial Film - *Regista*: Gennaro Righelli - *Soggetto tratto dalla commedia omonima di* Bruno Corra *e* Giuseppe Achille - *Sceneggiatura*: Sergio Amidei - *Direttore di produzione*: Goffredo d'Andrea - *Operatore*: Giovanni Vitrotti - *Tecnico del suono*: Umberto Picistrelli - *Musiche*: Franco Casavola - *Interpreti*: Vivi Gioi, Antonio Centa, Carlo Lombardi, Stefano Sibaldi, Luigi Almirante, Bianca

della Corte, Nora Marino, Elena Altieri, Luigi Pavese, Edoardo Borelli, Guglielmo Bernabò - *Casa di dsitribuzione*: S. A. Delf.

QUANDO COMINCIA L'AMORE
(IHR ERSTES ERLEBNIS)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Ufa gruppo Eberhard Schmidt - *Regista*: Josef V. Baky - *Soggetto originale*: Robert Baberske *dal romanzo* "Tochter Aus Gutem House" *di* Susanne Kerckoff - *Sceneggiatura*: Juliane Kay - *Operatore*: Robert Baberske - *Tecnico del suono*: Ernst Hoppe - *Scenografo*: Willy Schiller - *Montaggio*: Bernd V. Tyszka - *Interpreti*: Ilse Werner, Margarethe Schon, Franz Weber, Elsa Wagner, Volker von Kollande, Johannes Riemann, Elisabeth Lennarz - *Metraggio*: 2280 - *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

IL QUARTO NON ARRIVA
(DER VIERTE KOMMT NICHT)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Tobis - *Produttore*: Gruppo Helmut Schreiber - *Regista*: M. W. Kimmich - *Direttore di produzione*: Helmut Schreiber - *Dal romanzo di* Gelm - *Sceneggiatura di* Max W. Kimmich - *Operatore*: Fritz Arno Wagner - *Tecnico del suono*: Adolf Jansen - *Scenografo*: Wilhelm Lutz, Max Knaake - *Musica*: Otto Konradt - *Interpreti*: Dorotea Wieck, Ferdinand Marian, Werner Hinz, Dott. Stimmel, Franz Schafheitlin - *Casa di doppiaggio*: Titanus S.A. - *Casa di distribuzione*: Titanus S.A.

RAFFLES
(RAFFLES)

Paese d'origine: S.U.A. - *Casa di produzione*: S. Goldwyn-United Artist - *Regista*: Sam Wood - *Soggetto*: *dal romanzo* "Il ladro dilettante" *di* E. W. Hornung - *Sceneggiatura*: J. V. Druten *e* S. Howard - *Operatore*: Gregg Toland A.S.C. - *Scenografo*: Julia Heron - *Montaggio*: Shermann Todd - *Interpreti*: David Niven. Olivia De Havilland, Dame May Whitty, Dudley Digges, Douglas Walton, Lionel Papee, E. Clive, Peter Goldfrey - *Metraggio*: 1970 - *Direttore per la versione italiana*: A. C. Lolli - *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

IL RE D'INGHILTERRA NON PAGA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Pisorno-Arno-Incine - *Regista*: Giovacchino Forzano - *Direttore di produzione*: Fabio Franchini - *Soggetto originale*: Giovacchino Forzano - *Sceneggiatura*: Giovacchino Forzano - *Dialoghi*: Giovacchino Forzano - *Aiuto regista*: Piero Pierotti - *Operatore*: Manfredo Bertini - *Tecnico del suono*: Raul Magni - *Scenografo*: Antonio Valente - *Costumi*: Antonio Valente - *Musica*: Giovacchino Forzano, M. Franchetti - *Montaggio*: Giovacchino Forzano e Ricci - *Interpreti*: Silvana Jachino, Andrea Checchi, Osvaldo Valenti, Mino Doro, Egisto Olivieri, Alfredo Desanctis, Luigi Pavese, Anita Farra, Maria Labia - *Stabilimenti*: Pisorno Tirrenia - *Sistema di registrazione sonora*: Wester Electric - *Casa di distribuzione*: Cine Tirrenia.

IL RIBELLE DELLA MONTAGNA
(DER FEUERTEUFEL)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Trenker film - Bavaria - *Regista*: Luis Trenker - *Soggetto*: Hanns Sassmann *e* Luigi Trenker - *Sceneggiatura*: Hanns Sassmann *e* Luigi Trenker - *Operatore*: A. Benitz, Klaus V. Rauntenfeld *e* A. Hocht - *Musica*: Giuseppe Becce - *Montaggio*: Gottfired Madl e Werner Jacobs - *Interpreti*: Luigi Trenker, Maria Holzmeister, Bertl Shultes, Fritz Kampers, Erich Ponto, Claus Clausen, E. F. Furbringer, Sepp Nigg, Hild v. Stolz, Vera Hartegg, Reginald Pasch, Franz Herterich, Kurt Meisel - *Metraggio*: 2542 - *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

RIDI PAGLIACCIO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Titanus S.A.-Rondini Film S.A. - *Regista*: C. Mastrocinque - *Direttore di produzione*: Seyta - *Soggetto originale di* Giuseppe Zucca - *Sceneggiatura*: C. Mastrocinque, G. Zucca - *Operatore*: Jan Stallich - *Scenografo*: Boris Bilinsky - *Costumi*: Casa S.A.F.A.S. - *Musiche*: Melodia dell'opera « I pagliacci » di Leoncavallo *e musiche originali del maestro* Cicognini - *Interpreti*: Fosco Giachetti, Laura Solari, Elli Parvo, Otello Toso - *Casa di distribuzione*: Titanus S. A.

LA ROSA DI RIO GRANDE
(ROSE OF THE RIO GRANDE)

Paese di origine: S. U. A. - *Casa di produzione*: Monogram - *Regista*: William Nigh - *Soggetto*: Johnston Mc Culley - *Sceneggiatura*: Ralph Bettinson - *Interpreti*: John Carroll, Movita, Don Alvarado, Li-

na Basquette - *Metraggio*: 1795 - *Casa di distribuzione per l'Italia*: EIA.

IL SOGNO DI TUTTI

Paese di origine: Italia - *Casa di produzione*: S. A. Manderfilm - *Produttore*: A. di Carpegna - *Regista*: Oreste Biancoli *con* Laslo Kish - *Direttore di produzione*: Luigi Giacosi - *Soggetto*: Oreste Biancoli - *Sceneggiatura*: Oreste Biancoli, Akos Tolnay, Laslo Kish - *Operatore*: Renato del Frate - *Tecnico del suono*: Mario Brunacci - *Scenografo*: Alfredo Montori - *Musica*: Ricci e Innocenzi - *Interpreti*: Cesco Baseggio, Luisella Beghi, Paolo Bonecchi, Paola Borboni, Gino Cervi, Edoardo e Peppino De Filippo, Dina Galli, Lia Marini, Germana Paolieri, Carlo Romano, Paolo Stoppa, Roberto Villa, Franco Coop, Carlo De Cristofaro *e il piccolo* Roberto Cardellino - *Metraggio*: 2335 - *Casa di distribuzione*: S. A. Manderfilm.

L'ULTIMO COMBATTIMENTO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Novissima Film - *Regista*: Piero Ballerini - *Direttore di produzione*: Sandro Dani - *Soggetto originale*: Enzo Fiermonte - *Sceneggiatura*: P. L. Melani e M. Barricelli - *Aiuto regista*: Baccio Bandini - *Operatore*: Pietro Pupilli - *Scenografo*: Luigi Ricci - *Costumi*: Ditta Trinelli di Torino - *Montaggio*: Vincenzo Zampi - *Consulenti sportivi*: Edoardo Mazzia *e* Paolo Fenoglio - *Interpreti*: Enzo Fiermonte, Peppino De Filippo, Milena Penovich, Jone Salinas, Carla Politi, Lea Migliorini, Nino Crisman, Loris Gizzi, Ugo Sasso, Armando De Carolis, Otello Binazzi, Carlo Artuffo, Edoardo Borelli. - *Stabilimenti*: Fert, Torino - *Metraggio*: 2200 - *Casa di distribuzione*: E.N.I.C.

UOMINI E LUPI
(WOLF CALL)

Paese di origine: S. U. A. - *Casa di produzione*: Monogram - *Regista*: George Waggner - *Soggetto*: Jack London - *Sceneggiatura*: Joseph West - *Interpreti*: John Carroll, Movita, Peter Lynn - *Casa di doppiaggio per la versione italiana*: Fono-Roma - *Casa di distribuzione per l'Italia*: EIA.

L'UOMO CHE CERCA LA VERITA'
(L'HOMME QUI CHERCHE LA VERITÉ)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: G.I.B.E. - *Regista*: A. Esway - *Sceneggiatura*: Pierre Walff - *Dialoghi*: Pierre Walff - *Operatore*: Armenise - *Interpreti*: Raimu, Jacqueline Delubac, Jean Mercanton - *Doppiaggio per la versione italiana*: Cinecittà - *Direttore per la versione italiana*: Guglielmo Santangelo - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

LA VIA DEI BRILLANTI
(27, RUE DE LA PAIX)

Paese di origine: Francia - *Casa di produzione*: Milo Film - *Regista*: Richard Pottier - *Interpreti*: Jules Berry, Suzy Prim, Renée St. Cyr, Junie Astor, Jean Galland - *Casa di distribuzione*: Tirrenia.

Riassunto dei principali articoli in lingua tedesca e spagnuola

GALVANO DELLA VOLPE: *Der Film und die Geistige Welt.*

Welchen Begriff die Philosophen sich des Films gemacht haben, ist in konkreter Auffassung nicht leicht zu bestimmen: die gegenwärtige Aesthetik hat kein an sich stehendes Problem des Films gestellt, sondern die künstlerische Form des Films im allgemeinen Standpunkt der Kunst betrachtend, auch in seiner Hinsicht die Fassung der « Rechte des Geistes », in Gegensatz und bis zur Ueberwindung der Technik, festgehalten.

Bei solcher Stellung beweist sich die moderne Aesthetik nicht dazu gewachsen, das Problem des Films zu lösen; sie steht ihm mit mistrauischer Zurückhaltung gegenüber und setzt der humanistischen Geistigkeit der den Hauch des Logos atmenden Kunst die mechanische Materialität der Bildestechnik entgegen. Die romantische Tendenz dieser Aesthetik wendet den Begriff der « nicht-praktischen » Universalität der reinen Kunst gegen die dokumentierende Praktizität des Films. Aber eben darum enthält der Film ein umstürzlerisches Element gegen die humanistisch romantische Tradition der Philosophie der Kunst. Erstens soll man den grundsätzlichen Wesenszug, die « Sichtlichkeit », womit sich die Mitteilungsfähigkeitstechnik des Films zum Universalen erhebt, anerkennen. Jenen Wesenszug soll man analysieren und als Gegensatz der im schlechtesten Sinne gemeinten « Literatur » betrachten, um zur Erlösung und Befreiung von dem Vorurteil der Intellektuellen zu gelingen, die den Film nur in literarischer Funktion und dadurch mit negativen Folgen begreifen. Deswegen soll man die Wesentlichkeit der Technik des Films ergreifen; es handelt sich um « ein neue Sprache der Sinne » die jedes einfaches Gemüt, ja das Kind selbst, dank jener unmittelbaren Spontaneität, die oft der Intellektuelle, seiner sich selbst beschränkenden geistigen Stellung wegen, verloren hat, verstehen kann. Infolgedessen entstehen die falsche Anlage des Problems der Verfilmungen und die unrichtigen Stellungen einiger Kritiker, in verneinender Stimmung gegen die Befreiung des Films von jedem literarisch gedachten Vorbilde.

Schliesslich kann man sagen dass die « Schätze des Geistes » nicht jenes Minimum der filmkünstlerischen Technik ausschliessen dürfen, womit man in unmittelbarer Verbindung mit jener Welt kommt, die uns der Film enthüllt und wodurch man eigentlich das Universelle erzeugt; es ist eben notwendig, die starre Stellung des « schöpfenden Logos » der, mit Gewaltherrschaft verachtend, die Technik aus dem Gebiete der reinen Aesthetik schaltet, bei Seite zu lassen.

UGO CAPITANI: *Das Filmwesen und die faschistische Gesetzgebung.*

Die Faschistische Regierung hat unbedingt den grossen Verdienst, die gesellschaftliche und politische Wichtigkeit des Films, schon seit ihrer ersten Tätigkeit, verstanden zu haben.

Am 24 September 1923 beginnt, mit einem ersten Gesetz, die organische Revision der ganzen Filmgesetzgebung, von der Drehbüchprüfung bis zur letzten Phase der Kinovorführung; seitdem sind Studien und Massnahmen für eine entgültige Umgestaltung in fortwährender Entwicklung.

Nach einer blos polizeiordnungsmässiger Fassung, erhob sich die faschistische Filmlegislation auf eine weitere Uebersicht, nachdem das Volkskulturministerium das Filmwesen umfasste. Tiefen Einfluss übte auch die korporative Ordnung: jedes neues Unternehmen ist der Ermächtigung der « Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo » unterworfen; eine strenge Prüfung der technischen und wirtschaftlichen Fähigkeiten wird in Anspruch gestellt. Kein Film darf in Bearbeitung kommen, ohne Genehmigung des Volkskulturministeriums, nach Prüfung des Drehbuches und Gutachten der « Federazione »; auch der Export wird vom Ministerium zugelassen.

Eine sehr angebrachte Anordnung (Ges. des 25 Nov. 1941), die besonders die Würdigkeit des Filmwesens fördert, bemächtigt das Volkskulturministerium das Programmgebiet jener Filme die sich technisch oder künstlerisch untauglich beweisen, zu beschränken. Für den Zuwachs der nationalen Film: industrie hat man nicht nur mit Beschränkungsvorkehrungen der fremden Filme sondern auch mit verschiedenen Prämien besorgt: Einkommenpreise durch Prozentsatz auf Bruttoeinnahmen, Qualitätspreise (jährlich gesamtl. 4 Mill. ½ Lire) und Ausfuhrprämien, zu Gunsten der leistungsfähigsten Filmhersteller.

Auch wurde die finanzielle Unterstüztung geregelt und versichert: man gründete dazu eine selbstständige Abteilung der « Banca Nazionale del Lavoro » und mehrere staatlich kontrollierte Organisationen wurden ermächtigt an Filmunternehmungen Anteil zu nehmen. Der Import ist durch den Monopol geregelt. Nach der Einrichtung des ENIC (4 September 1938) wurde (4 April 1941) das ENAIPE geschaffen, ohne dessen Befugnis kein fremder Film im Königreich und Kolonien vorgeführt werden darf. Seinerseits betätigt sich der « Istituto LUCE » mit dem Ziele der Aufklärung des Volkes und seiner Erziehung durch den Film; eine Kinothek mit politisch didaktischen Zweck für Schulen befindet sich bei dem Ministerium der Nationalen Erziehung. Im Betriff des Urheberrechtes hat die faschistische Gesetzgebung das Problem in klarer rechtskundlicher Fassung eingerahmt, sodass man in Italien s.z.s. an die Schwelle der Vorbereitung eines im internationalen Gebiete schon erforderten selbstständigen Filmrechtes gelangt ist.

Paolo Uccello: *Studios, Nebenanlagen und Technische Einrichtungen des « Centro Sperimentale di Cinematografia ».*

Die italienische Filmakademie, « Centro Sperimentale di Cinematografia », befindet sich auf der römischen Via Tuscolana, den grossen Gebäuden von Cinecittà und des Istituto LUCE gegenüber und besetzt eine Oberfläche von 38.400 qm, wovon 7000 bebaut sind. Das Bauwerk besteht aus drei Gebäuden. Im ersten befinden sich ein grosser Saal für Versammlungen (m 10×21), die verschiedenen Räume der Direktion, Verwaltung, Schriftleitung von « Bianco e Nero », Bibliothek, Unterrichtslokale, Synchronisations- und Projektionssäle, Montageraum, Aufnahmenlaboratorium, Turn- und Tanzhallen, Kinothek und Lagerräume. Ein zweites von einen weiten Garten umgebenes Komplex mit Bogengang und Glastüren vereinigt die Umkleidezimmer für Darsteller, verschiedene Dienstnebenräume und eine Bar. Der Speisesaal befindet sich dagegen im Obergeschoss des ersten Gebäudes. Ein drittes Komplex herbergt zwei Studios mit Zubehören und Büros.

Der erste der beiden Ateliers ist für industrielle Erzeugnisse eingerichtet (m. 50×25), mit sechs Türen wovon zwei ausserordentlicher Breite und Höhe um Maschinen und Kräne einbringen zu können. Die Geräuschedichtung ist besonders gepflegt worden; dazu haben die Wände eine Dicke von 75 cm für Lärmdichtung bis 75 Dezib.; die Decke ist mit Luftkammer versehen, die Türen sind akustisch isoliert, sodass im Inneren des Raumes jedes Geräusch bis 50 Dezib. Intensität verhindert wird. Die inneren Wände, mit Vetroflex überzogen, haben die höchste Absorptionsfähigkeit.

Das Studium ist auch mit Unterwasseraufnahmenbassin versorgt. Für Elektrizitätserzeugung ist eine N.- Spannung Zentrale eingestellt die die 2000-3000 Ampere fähige Gleich- und Wechselstromleitung nährt. Ein vollständig modernst ausgerüsteter Bogenlampenlichtwerfer und Nebengerätepark steht zur Verfügung. Das Studium ist ausserdem gänzlich mit Aufführungsmaterial und Nebenräumen für Lüftungseinrichtung, Ton- und Kamerainstallation, Tischlerei, Montage- und Vorführungsraum (10×16 m; 80 Sitzplätze) und Synchronisationshalle versehen.

Das zweite Atelier (16×13,50 m) ist dem Unterricht gewiedmet. Dem ersten ähnlich gebaut und ausgerüstet, dient dieses Studium zur ausführlichen praktischen Ausbildung der Schüler in jeder Einzelheit der Filmtechnik und der Lichtbilderzeugung.

Umberto De Franciscis: *Die Strasse und der Film.*

Die Strasse hat, neben ihrer mannigfaltigen wirtschaftlichen und politischen Aufgabe auch einen dichterischen Reiz, dem sich die Lichtbildbühne nicht entziehen konnte und das sogar immer mehr eine eigene erzählende Begabung enthüllte. Erst, zur Zeit des stummen Films, erschien die Strasse

nur als einzelner oft dürrer Nebenteil oder als praktischer Ersatz der Innenaufnahmen, also einfache Austattungsbequemlichkeit; mit dem künstlerischen Fortschritt des Films hat sich auch die Strasse im Lichbilde zur ästhetischen Würde erhoben.

Stadtstrassen und Landstrassen haben auf der Lichtbildbühne eine verschiede Stellung und verschiedene Werte. Die ersten zeigen uns meistens Innenszenen, wenn auch unter freiem Himmel und fast immer spiegelt die Strasse der Stadt eine schmerzhafte Umwelt, wo sich das elende und verzweifelte Leben der Verlassenen schleppt. Von Chaplin bis Clair und Duvivier und wieder zum jüngsten amerikanischen Film färbt sich die Strasse, sei es in trostlos öden industriellen Vororten oder im feindlich abstossenden Treiben der eleganten Stadtteile, in tragischer Dämmerung.

Mit Ausnahme einiger hervorragenden Beispiele, beweist sich die erzählerische Funktion der Strasse in der Stadt weit nicht so wirksam wie auf der Landstrasse. Meistens in den amerikanischen Filmen hat die Landstrasse einen fast symbolischen Ausdruck des abenteuerischen Eroberungsgeistes erreicht: den grossen Landstrassen entlang entwickelt sich das heldenmütige Leben der kämpfenden Geschlechte. Nach und nach aber verfinstert sich der edle Ruhm des begeisternden Weges in schmerzhaften Schatten und dem mit schwungvollen Kräften begabten Bahnbrecher folgt der erschöpfte Wanderer.

Der epische Sinn der Strasse ist im europäischen Film nicht so auffällig vorhanden. Trotzdem, was den italienischen Film betrifft, hat die Landstrasse öfters die Fülle der Erzählungswirksamkeit erreicht: « Vecchia guardia », « Scarpe al sole » und « Terra di nessuno » sind unbedingt bedeutende Beispiele.

Galvano Della Volpe: *Cinema y mundo espiritual.*

No es fácil responder concretamente a la pregunta qué cosa los filósofos piensen de la cinematografía. La estética moderna no se ha planteado el problema cinematográfico como problema en sí y por sí, sino que lo resuelve en el plano general del arte, con la concepción de los derechos del espíritu y de la superación de la técnica. Estando así la cuestión, la estética moderna se demuestra insuficiente para la resolución del problema del cinema, de frente al cual mantiene una prudente reserva, contraponiendo la espiritualidad humanística de las artes del *logos* a la materialidad mecánica de la técnica-imagen. La tendencia romántica de esta estética idealística opone el concepto de la universalidad no-práctica del arte a la practicidad documentaria del film.

Mas, precisamente por esto, la película tiene en sí un elemento revolucionario respecto a la tradición humanístico-romántica de la estética. Conviene primeramente declarar el fundamental carácter de visividad de la película, por el cual la técnica de la comunicatividad se resuelve en universalidad. Tal carácter deve ser analizado y comprendido como contraposición a lite-

rario sólo en el sentido despectivo de la palabra, es decir como liberación del preconcepto de los intelectuales que piensan la película en función literaria, con todas las consecuencias negativas. Es necesario penetrar en la esencialidad de la técnica cinematográfica que es un nuevo lenguaje de los sentidos, tal que el ingenuo, el niño frecuentemente lo comprenden con una inmediatez negada a los intelectuales.

En conclusión, los tesoros del espíritu no valen a substituir ese mínimo de técnica cinematográfica por medio de la cual se participa con inmediatez al mundo quel el cinema abre al ojo del espectador y con el cual se alcanza la universalidad. Es necesario abandonar la posición del « logo creador », desdeñoso y absoluto señor de la técnica, excluída del reino de la pura esteticidad.

HUGO CAPITANI: *La cinematografía en la legislación fascista.*

El Gobierno Fascista tiene el gran mérito de haber comprendido la importancia de la cinematografía en el ámbito social y politico.

El 24 de septiembre de 1923 se inició con un primer decreto-ley la revisión orgánica de la legislación cinematográfica, desde el examen preventivo de los guiones hasta la fase última de la proyección en las salas cinematográficas; desde entonces los estudios y las disposiciones para la definitiva reforma son en acto y en continuo desarrollo. El inicio de realización de una película está subordinado al visto bueno del Ministerio de la Cultura Popular, el cual ha sido también autorizado a limitar el circuito de programación de aquellas películas nacionales o extranjeras que presenten graves defectos técnicos o artísticos. Para favorecer el desarrollo de la producción nacional, además de las providencias de carácter aduanero, se han establecido varios premios, premios de rendimiento en forma de porcentaje sobre la entrada bruta, premios de calidad, y premios de exportación. El régimen de las subvenciones ha sido disciplinado y asegurado con la creación de la Sección Autónoma del Crédito Cinematográfico, en la Banca Nacional del Trabajo, y con la autorización a instituciones del Estado a participar a la producción.

La importación es regulada con un sistema de Monopolio. Ninguna película extranjera puede entrar en Italia sin la autorización del ENAIPE.

Merece de ser recordada la actividad del Instituto Nacional LUCE, que se desarrolla siempre más vastamente en el sector del noticiario.

PAOLO UCCELLO: *Organización técnica del Centro Experimental de Cinematografía.*

El Centro Experimental de Cinematografía surge en la Vía Tuscolana, frente a los grandes edificios de la Ciudad Cinematográfica. Ocupa una superficie de 38.400 metros cuadrados, de los cuales más de 7.000 cubiertos. Consta de un entresuelo y de un primer piso, con un salón para reuniones, locales

para la Dirección, Secretaría, Administración, Redacción de « Bianco e Nero », Biblioteca, aulas de enseñanza, sala de proyección, sala de sincronización, salas de montaje, laboratorio fotográfico, pista de danza, palestra deportiva, cineteca y almacenes. En la parte posterior está el bar, los camerinos para los actores, locales para los varios servicios y en la parte alta el restaurante.

El teatro de posa destinado a la realización industrial tiene las dimensiones y las características siguientes: 50 × 25 m. Seis puertas de entrada, de las cuales dos grandísimas para el ingreso de automóbiles, maquinario escénico, grúa. Particolarmente cuidado el aislamiento acústico. Las paredes son enteramente revestidas de vetroflex, las puertas son antisonoras, el aislamiento se garantiza hasta 50 decibel. Existe una piscina para las posas subácueas. Para la toma de energía eléctrica hay una estación a baja tensión. Para la iluminación se tiene un parque modernísimo de lámparas. Y no falta naturalmente el acondicionamiento del aire y dos máquinas para la fotografía; además del material escénico necesario.

Un segundo teatro de 16 × 14 sirve para las prácticas de los alumnos y ha sido construído siguiendo los mismos criterios que han guiado a la realización del ótro.

HUMBERTO DE FRANCISCIS: *Calles en el cinema.*

La calle, además de su compleja y vastísima función económica y política, tiene una fascinación poética que no podía faltar de reflejarse sobre las creaciones de la pantalla, asumiendo siempre en mayor grado una función narrativa propia. De simple nota particular, frecuentemente árida, o de práctica substitución del interno, por comodidad de realización escénica, la calle ha salido a función de arte con la evolución de la cinematografía.

Diferente posición e importancia asumen sobre la pantalla las calles de ciudad y las de abierta campiña. Las primeras prevalecen en función de internos, aun cuando el cielo es descubierto, y casi siempre la calle de ciudad refleja ambientes de dolor, recoge la vida de los vencidos y de los desesperados. Desde al mudo de Chaplin al arte de Clair y Duvivier y de nuevo a la película americana; la calle, sea en la tétrica desolación de los suburbios industriales, sea en la hostil indiferencia de los barrios elegantes, se llena de tragedia. No obstante algunas notables excepciones, la función narrativa de la calle de ciudad es menos característica de aquélla de las calles campestres, especialmente en las películas americanas, donde las calles han adquirido un sabor simbólico de conquista. Al margen de las grandes calles se desarrolla la vida heroica de las generaciones conquistadoras. Luego, aun aquí el camino glorioso se entristece y después del pióner exuberante de energías, viene el caminante fatigado y sediento. Este carácter épico es menos frecuente en las calles de la cinematografía europea. Por lo que se refiere a Italia, la calle ha alcanzado muchas veces la plenitud de la eficacia narrativa, basten los ejemplos de « Vecchia Guardia », « Scarpe al sole », « Terra di Nessuno ».